নাট্যতত্ত্বমীমাংসা

নাট্যতত্ত্বমীমাংসা

বিদ্যোদয় লাইব্রেরী প্রাইভেট লিমিটেড
২ মহাত্মা গান্ধী রোড ।। কলিকাতা ৯

ডঃ শ্রীসাধনকুমার ভট্টাচার্য

এম. এ. (সংস্কৃত), এম. এ. (বাংলা), কাব্যতীর্থ, ডি. ফিল.

অধ্যাপক, রবীন্দ্রভারতী বিশ্ববিদ্যালয়, কলিকাতা

প্রথম প্রকাশ
মে ১৯৬৩

প্রচ্ছদ
সুধীন ভট্টাচার্য

মূল্য : ১৩·০০

বিদ্যোদয় লাইব্রেরী প্রাইভেট লিমিটেডের পক্ষে শ্রীমনোমোহন মুখোপাধ্যায় কর্তৃক প্রকাশিত এবং শ্রীনীলরতন চট্টোপাধ্যায় কর্তৃক জ্ঞানোদয় প্রেস, ১৭ হায়াত খাঁ লেন, কলিকাতা ৯ হইতে মুদ্রিত ॥

উৎসর্গ

বাংলা রঙ্গজগতের নটসূর্য
ভূতপূর্ব পশ্চিমবঙ্গ নৃত্য-নাট্য-সংগীত একাডেমির নাট্যবিভাগের ডিন
এবং
রবীন্দ্রভারতী বিশ্ববিদ্যালয়ের নাট্যবিভাগের প্রধান অধ্যাপক
নাট্যতত্ত্ববিশারদ শ্রীঅহীন্দ্র চৌধুরী পদ্মশ্রী
মহাশয়ের
অসামান্য অভিনয়প্রতিভা, সংগঠনদক্ষতা, বহুদর্শিতা এবং
দুর্লভ পাণ্ডিত্য স্মরণ করে আমার 'নাট্যতত্ত্বমীমাংসা' গ্রন্থখানি
তাঁর করকমলে অর্পণ করলাম।

শ্রদ্ধাবনত
শ্রীসাধনকুমার ভট্টাচার্য

এই গ্রন্থকারের অন্যান্য গ্রন্থ

১। নাট্যসাহিত্যের আলোচনা ও নাটক বিচার : ১ম খণ্ড
২। ঐ : ২য় "
৩। ঐ : ৩য় "
৪। ঐ : ৪র্থ "
৫। ঐ : ৫ম "
৬। নাটক ও নাটকীয়ত্ব
৭। রবীন্দ্রনাট্য সাহিত্যের ভূমিকা
৮। নাটক লেখার মূলসূত্র
৯। শিল্পতত্ত্বের কথা
১০। হোরেসের 'আর্‌স পোয়েটিকা'
১১। মহাকাব্য-জিজ্ঞাসা
১২। নাটকের রূপ-রীতি ও প্রয়োগ
১৩। রাজা ইডিপাস (অনুবাদ)
১৪। ক্রোচের 'এস্থেটিক' ও 'এসেন্স্‌ অফ এস্থেটিক'
১৫। বাংলার নাট্যকার ও নাটক (যন্ত্রস্থ)
(১ম, ২য় ও ৩য়)
১৬। নাট্যশাস্ত্র ও অভিনব ভারতী—(যন্ত্রস্থ)

গ্রন্থ পরিচয়

ডঃ সাধনকুমার ভট্টাচার্যের সাহিত্যিক সাধনা বাংলা সাহিত্যের বিশেষ সম্পদ। সাহিত্য সমালোচনা এবং গবেষণামূলক গ্রন্থ রচনায় তিনি বিশেষ খ্যাতি অর্জন করেছেন। সাহিত্যিক নানা বিষয়ের মধ্যে তাঁর পক্ষপাত সৌন্দর্যতত্ত্বের উপর এবং বিশেষ করে নাট্যশাস্ত্রের উপর। এ বিষয়ে ইতিমধ্যে তাঁর একাধিক গ্রন্থ প্রকাশিত হয়ে বিদগ্ধ সমাজে সমাদর লাভ করেছে। দীর্ঘকালব্যাপী সাধনা ও গবেষণার ফলে নাট্যশাস্ত্র সম্বন্ধে যে বিপুল পরিমাণ জ্ঞান তাঁর অধিগত হয়েছিল তাকে সুসংবদ্ধ ভাবে সাজিয়ে একটি গ্রন্থ প্রণয়নের প্রয়োজন হয়েছিল।

সেই গ্রন্থ রচিত হয়ে আজ প্রকাশিত হতে চলেছে দেখে যারপরনাই তৃপ্তি পেয়েছি। গ্রন্থখানির নাম দেওয়া হয়েছে 'নাট্যতত্ত্বমীমাংসা'। তার ক্ষেত্র খুব ব্যাপক। নাট্যতত্ত্ব সম্পর্কে প্রাচ্যে এবং প্রতীচ্যে যা কিছু আলোচনা হয়েছে তা সবই এই গ্রন্থের বিস্তৃত বক্ষে স্থান পেয়েছে। আলোচনার বিষয় কত ব্যাপক তা উপলব্ধি করতে হলে আলোচ্য বস্তুর একটি সংক্ষিপ্ত পরিচয়ের প্রয়োজন হয়ে পড়ে। নাটকের ক্রম বিকাশ, বিভিন্ন দেশে নাট্য সম্বন্ধে চিন্তা, নাটকের সংজ্ঞা ও স্বরূপ, নাটকের বিভিন্ন অবয়ব ও উপাদান, নাটকের শ্রেণী বিভাগ এবং প্রতি শ্রেণীর নাটকের বিস্তৃত পরিচয় এই গ্রন্থের বিভিন্ন আলোচ্য বস্তু। নাট্য শাস্ত্র সম্বন্ধে সকল তত্ত্ব এই গ্রন্থে সুসংবদ্ধ আকারে সন্নিবিষ্ট হয়েছে।

এই গ্রন্থের আর একটি বৈশিষ্ট্য আছে যা তার উৎকর্ষ বর্ধিত করেছে। প্রতি মূল বিষয়ের আলোচনার শেষে একটি বিশ্লেষণ মূলক সমালোচনা আছে। পাঠ্য বিষয়কে ভাল রকম হৃদয়ঙ্গম করতে তা সাহায্য করবে।

মোট কথায় গ্রন্থখানি একটি ব্যাপক দৃষ্টি ভঙ্গি হতে লেখা। তা এক দিকে যেমন গ্রন্থকারের অনন্যসাধারণ পাণ্ডিত্যের পরিচয় দেয় তেমন অন্যদিকে নাট্য শাস্ত্র সম্বন্ধে সকল জ্ঞাতব্য বিষয়কে একত্র পরিপাটি অবস্থায় পাঠকের নিকট স্থাপন করে। সুতরাং গ্রন্থখানি যে পাঠক সমাজে সমাদৃত হবে তাতে সন্দেহ নাই। এই কঠোর সাধনা ও পরিশ্রমের জন্য গ্রন্থকার বাংলা সাহিত্য রসিকের অভিনন্দন পেতে অধিকারী।

রবীন্দ্র ভারতী

২০।৩।৬৩

হিরণ্ময় বন্দ্যোপাধ্যায়

গ্রন্থকারের নিবেদন

শুধু শব্দশাস্ত্রই যে 'অনন্তপারম্' তাই নয়, পড়ার মতো পড়তে গেলে সব শাস্ত্রই অপার এবং তাতে পারঙ্গম হতে গেলে—অবশ্য যদি হওয়া সম্ভব হয়—সারাজীবনের একাগ্র সাধনা আবশ্যক। তেমনি সাধনার অবকাশ জীবনে কোথায়? তাই আয়ুর স্বল্পতার এবং বিঘ্নের বাহুল্যের কথা চিন্তা করে 'সারং তথা গ্রাহ্যম'—নীতি অবলম্বন করার নির্দেশ দেওয়া হয়েছে। কিন্তু দেওয়া হয়েছে বলেই কি সকলেই সেই নীতি অবলম্বন করতে পারেন? পারেন না এবং পারেন না এই কারণেই যে সকলের শক্তি সমান নয়—পর্যাপ্ত নয়। তা পারেন শুধু তাঁরাই যাঁরা হাঁসের মতো অসার জলের ভিতর থেকে সার ক্ষীরটুকু পান করতে পারেন। তাঁরা অসাধারণ প্রতিভাধর—সুদুর্লভ শক্তির অধিকারী কিন্তু যাঁরা আমাদের মতো সাধারণ, সারগ্রহণে অপটু হওয়া সত্ত্বেও যাঁদের শাস্ত্র বারিধির পারে যাওয়ার সাধ ঐকান্তিক, সাধ্য যাঁদের অতি সীমাবদ্ধ অথচ সাধ যাঁদের দুর্নিবার, তাঁদের ভাগ্যে বিড়ম্বনা বোধ হয় অনিবার্যই। আমি এই শেষোক্তদেরই একজন—যত সাধ আছে তত সাধ্য নেই এবং সাধ্যের কথা চিন্তা না করেই আমি সাধ পূর্ণ করতে আগ্রহী। প্রাংশুলভ্য ফলের জন্য উদ্বাহু বামনের মতোই উপহাস্য হব, তা জেনেও নাট্যতত্ত্বমীমাংসায় ব্রতী হয়েছি।

নাট্য বিষয়ে আমার আগ্রহ শৈশবকাল থেকেই এবং নাট্যাভিনয়ের সঙ্গে প্রত্যক্ষ যোগের ফলেই।

দশ বৎসর বয়সে আমার দাদা আমাদের গ্রামের শ্রেষ্ঠ অভিনেতা শ্রীকৃষ্ণগোবিন্দ চট্টোপাধ্যায় মহাশয়ের শিক্ষাধীনে চন্দ্রগুপ্ত নাটকের আত্রেয়ীর ভূমিকায় আমার প্রথম হাতে খড়ি। দাদা যখন বিভিন্ন চরিত্রের অভিনয় শিক্ষা দিতেন আমি তন্ময় হয়ে তা দেখতাম এবং বাড়ীতে এসে অনুকরণ করতাম। প্রতি বৎসর পূজাবকাশে এবং গ্রীষ্মাবকাশে গ্রামে থিয়েটার হয়েছে। একটু বয়স বাড়লেই বালক-বালিকার ভূমিকা থেকে প্রমোশন পেয়ে নারী ভূমিকায় স্থান পেয়েছি—ভিখারিনী থেকে রাজরানী কুলটা থেকে কুলবধূ, কুমারী থেকে বৃদ্ধা সবরকম ভূমিকাতেই অভিনয় করেছি এবং আরো বয়স বাড়লে—পুরুষের ভূমিকায় প্রতিষ্ঠিত হয়েছি এবং কালক্রমে শ্রেষ্ঠাংশের তালিকায় স্থান পেয়েছি। অতি শৈশব থেকেই নাট্যাভিনয়ে আমি আসক্ত এবং সেই আসক্তি আজও পুরোমাত্রায় রয়েছে। সাহিত্যের বাতিক যদি হয় –'কচ্ছপের কামড়' নাট্যবাতিক আরও মারাত্মক কামড়: একবার ধরেছে কি আর নিষ্কৃতি নেই। নাট্যরসের নেশার ঝোঁকেই ক্রমে আমি নাট্যসাহিত্যের এবং নাট্যতত্ত্বের দিকে ঝুঁকে পড়েছিলাম এবং অধ্যাপক-জীবনেও নাট্য-অধ্যাপনাতেই আমি বিশেষভাবে আকৃষ্ট হয়েছিলাম। প্রথম প্রথম নাট্যতত্ত্ব

পড়েছি নাটক পড়বার ও বুঝবার তাগিদে, তারপর পড়েছি পড়াবার তাগিদে এবং তারপর পড়ছি পড়াবার এবং লেখার তত্ত্বমূলক সমালোচনা লেখার তাগিদে। যখন নাটক-সমালোচনার ক্ষেত্রে প্রবেশ করি, বাংলা নাটক সমালোচনার মান তখন কোন্ স্তরে ছিল তা নিয়ে বেশী কথা না বলেও বলা চলে—বাংলা নাটকের সমালোচনা ইংরেজী নাট্য সমালোচনার মতো যথেষ্ট পরিমাণে তত্ত্বভিত্তিক এবং বিশ্লেষণধর্মী ছিল না এবং বলা বাহুল্য, বাংলার অধ্যাপকদের কাছে অবস্থাটি খুব প্রীতিপ্রদ ছিল না। নাট্য-সমালোচনার এই দৈন্য দূর করবার জন্য আরো দু-চার জনের মতো আমিও সংকল্প গ্রহণ করি। এই সংকল্পেরই ফল—"নাট্যসাহিত্যের আলোচনা ও নাটক বিচার"-গ্রন্থমালা। এই গ্রন্থগুলিতে বিভিন্ন নাট্যকারের বিখ্যাত বিখ্যাত নাটকের তত্ত্ব-নির্ভর সমালোচনা প্রকাশিত হয়েছে—একাধারে নাটকের তত্ত্ব, সমালোচনা তত্ত্ব এবং সমালোচনা অর্থাৎ তত্ত্বের প্রয়োগ স্থান লাভ করেছে।

এই গ্রন্থমালা রচনার সময়েই, নাট্যতত্ত্ব-বিষয়ে পরিপাটি একখানি গ্রন্থ রচনা করার বাসনা মনে জাগে এবং এ কথাও মনে হয় ঐ গ্রন্থ লিখতে হলে নাট্যতত্ত্ব নিয়ে আরো ব্যাপকভাবে আরো গভীরভাবে অনুশীলন করা দরকার। পড়াশোনা করতে যেয়েই দেখলাম—নাট্যশাস্ত্র 'অনন্তপারং' বটে। যে বিষয়ে যেটুকু জেনেছি তা যথেষ্ট নয়, অজানা রয়েছে অনেকখানি এবং যা সত্য বলে জেনেছি তাও একমাত্র বা অবিসংবাদিত সত্য নয়। বেশী দূর এগোতে হল না, দেখলাম গোড়াতেই অর্থাৎ নাটকের লক্ষণ নিয়েই মুনিদের মধ্যে বিলক্ষণ মতভেদ। এই মতভেদের আবর্তে ঘুরপাক খেলাম অনেকদিন। মুনিদের মত সংগ্রহ করলাম এবং পক্ষের এবং বিপক্ষের যুক্তি সাজিয়ে গুছিয়ে নিলাম। এমন সময় 'বঙ্গীয় শেক্স্পীয়র পরিষদ' একটি প্রবন্ধ পাঠ করবার জন্য অনুরোধ করায়, আমি নাট্য-লক্ষণের সমস্যাকেই বিরাট একটি প্রবন্ধে উপস্থাপিত করলাম। প্রবন্ধটি অনতিবিলম্বেই গ্রন্থাকারে প্রকাশিত হল—নাম হল "নাটক ও নাটকীয়ত্ব"। ইতিমধ্যে ১৯৫৫ খ্রীষ্টাব্দে পশ্চিমবঙ্গ নৃত্য-নাট্য-সংগীত একাডেমি প্রতিষ্ঠিত হলে আমি নাট্যবিভাগের প্রধান অধ্যাপকের পদে নিযুক্ত হই। অন্যান্য বিষয়ের সঙ্গে মঞ্চনাট্য ও চিত্রনাট্য-রচনা শিক্ষার ভার আমার উপরে ন্যস্ত হয়। এই নতুন ভার বহন করতে যেয়ে আমাকে নাট্যরচনা শিক্ষা সম্বন্ধে যত গ্রন্থ রচিত হয়েছে তাদের পড়ে নিতে হয় এবং শিক্ষার্থীদের জন্য 'নোট্স' তৈরি করতে হয়।

এই সময়ে, বাংলাভাষায় নাট্যরচনাশিক্ষা বিষয়ক কোন গ্রন্থ না থাকায়, ছাত্রদের তাগিদেই—"নাটক লেখার মূলসূত্র" নামে একখানি নাট্যতত্ত্ব-মূলক গ্রন্থ রচনা ও প্রকাশ করি। এই গ্রন্থে মঞ্চনাট্য, চিত্র-নাট্য, রেডিও-নাট্য, যাত্রা, গীতিনাট্য, নৃত্যনাট্য প্রভৃতি বিভিন্ন শ্রেণীর নাটক সম্বন্ধে আলোচনা করেছি। এই গ্রন্থ ছাড়াও, নাট্যতত্ত্বে বিভিন্ন দিক এবং নাটকের বিভিন্ন সমস্যা নিয়ে, নানা পত্রিকায় যে সব প্রবন্ধ প্রকাশিত হয়, "নাটকের রূপ-রীতি-প্রয়োগ" নামক গ্রন্থে সেই সব প্রবন্ধ সংকলিত হয়। কিন্তু

"এরিস্টটলের পোয়েটিক্‌স ও সাহিত্যতত্ত্ব", "নাটক ও নাটকীয়ত্ব" "নাটক লেখার মূলসূত্র" এবং "নাটকের রূপ—রীতি-প্রয়োগ" প্রভৃতি গ্রন্থে নাট্যতত্ত্বের বিভিন্ন বিষয় নিয়ে আলোচনা করা হলেও তাতে পূর্ণাঙ্গ একখানি নাট্যতত্ত্বের গ্রন্থ রচনার কামনা চরিতার্থ হয়নি। নাট্যতত্ত্বমীমাংসায় সেই কামনাই পূর্ণ হয়েছে।

নাট্যতত্ত্বমীমাংসা পূর্ণাঙ্গ নাট্যতত্ত্বের গ্রন্থ এবং এ কথা বললে অত্যুক্তি হবে না যে এই জাতীয় নাট্যতত্ত্বের গ্রন্থ বাংলা সাহিত্যে এই প্রথম লেখা হল। অধ্যাপক শ্রীবিভাস রায় চৌধুরী মহাশয়ের "নাট্যসাহিত্যের ভূমিকা", ডক্টর শ্রীঅজিত কুমার ঘোষ মহাশয়ের "নাটকের কথা" এবং আরো দুএকখানি গ্রন্থের অস্তিত্ব উপেক্ষা না করেও এ কথা বলা যেতে পারে—পূর্ণাঙ্গ নাট্যতত্ত্বের গ্রন্থ হিসাবে 'নাট্যতত্ত্বমীমাংসা' বাংলাসাহিত্যে অনন্য এবং অগ্রণী। অনন্য এই কারণেই যে এতো বৃহৎ পরিসরে এতো সবিস্তারে, নাট্যতত্ত্বের বিভিন্ন সমস্যা আর কোন বাংলা গ্রন্থে উপস্থাপিত হয়নি। এই গ্রন্থে নাটকের উৎপত্তি থেকে নাটক-সমালোচনা পর্যন্ত, প্রত্যেকটি বিষয়েই—ঐতিহাসিক এবং তাত্ত্বিক উভয়বিধ আলোচনা করা হয়েছে এবং শেষ পর্যন্ত, বিভিন্ন মতবাদের সমালোচনার ভিতর দিয়ে যুক্তিযুক্ত সমাধানে বা সিদ্ধান্তে পৌঁছানোর চেষ্টা করা হয়েছে। পূর্বাচার্যদের মতের আলোকে রেখে তত্ত্বের বিভিন্ন দিকগুলি পর্যালোচনা করার, বিসংবাদের জটগুলি ছাড়িয়ে দেওয়ার এবং সন্তোষজনক সমাধানের পথ নির্দেশ করার মধ্যে যদি কোন কৃতিত্ব থেকে থাকে তবে নাট্যতত্ত্বমীমাংসা অবশ্যই সেটুকু কৃতিত্ব দাবি করতে পারে। এবং সেখানেই তার বিশেষত্ব।

এ কথা অস্বীকার করব না যে ঐতিহাসিক পটভূমি যতোখানি স্থান জুড়েছে ততখানি স্থান না জুড়লে গ্রন্থখানির পরিসর আরো ছোট করা যেতো, কিন্তু এ কথাও সঙ্গে সঙ্গে বলব যে ঐতিহাসিক পটভূমি বাদ দিলে, তত্ত্ব এতো পরিপূর্ণরূপে প্রকাশিত হতে পারতো না; ঐতিহাসিক আলোচনা তত্ত্বালোচনাকে যে পরিপূর্ণতা বা গৌরব দিয়েছে, সে পূর্ণতা ও গৌরব থাকতো না। তত্ত্ব যেহেতু সিদ্ধান্ত ছাড়া আর কিছুই নয়, তত্ত্বেরও বিবর্তন আছে এবং বিভিন্ন যুগের সিদ্ধান্তের ভিতর দিয়েই তার বিবর্তন ঘটেছে। অতএব তত্ত্বকে সম্যকভাবে জানতে হলে, তার বিবর্তনের ইতিহাসের ভিতর দিয়েই জানতে হবে।

বিবর্তনের ইতিহাসকে, এই কারণেই আমি অপরিহার্য বলে মনে করেছি এবং অনেকখানি স্থান ছেড়ে দিয়েছি। বলাবাহুল্য ঐতিহাসিক পর্যালোচনা অংশে, আমি পূর্বাচার্যদের অভিমত সংগ্রহে অধিক মনোনিবেশ করেছি এবং তার ফলে একাধারে বহুতথ্য সমাহৃত হয়েছে। মত সংগ্রহের আধিক্য সকলের কাছে প্রীতিকর হবে এমন আশা করিনে; তবে এই আধিক্য দেখে যিনি বিরক্ত হবেন তাঁকেও এ কথা স্বীকার করতে হবে যে ইংরেজীতে লেখা নাট্যতত্ত্বের গ্রন্থেও একাধারে এতো তথ্য পাওয়া যাবে না। অধ্যাপক এলারডাইস নিকল মহাশয়ের "দি থিওরি অফ ড্রামা" ও "দি থিয়েটার এ্যাণ্ড ড্রামাটিক থিওরি" গ্রন্থ, উইলিয়াম আর্চার মহাশয়ের "প্লে মেকিং", হাউয়ার্ড লসন মহাশয়ের "দি থিওরি অফ প্লে-রাইটিং এ্যাণ্ড স্ক্রিণ রাইটিং" প্রভৃতি

আকর গ্রন্থের সঙ্গে নাট্যতত্ত্বমীমাংসার তুলনা করতে গেলেই পাঠক দেখতে পাবেন—নাট্যতত্ত্বমীমাংসায় এমন অনেক তথ্য পাওয়া যাবে যা ঐ সব গ্রন্থের কোন একখানিতে সবটা পাওয়া যাবে না। আশাকরি কোনও পাঠকই এমন ভুল বুঝবেন না যে ঐ কথা বলে আমি উল্লিখিত বিখ্যাত পণ্ডিতদের সঙ্গে সমকক্ষতা দাবি করছি। পথিকৃৎ ও পথিকের পার্থক্য যিনি ভুলবেন তিনি অবিচারই করবেন। তথ্যসংগ্রহ ও তত্ত্ব-প্রতিষ্ঠা করা দুটি ভিন্ন ব্যাপার। তথ্যসংগ্রহের ব্যাপারের মধ্যেই তুলনাকে সীমাবদ্ধ রাখলে পাঠক নিশ্চয়ই আমার উপরে কোন অবিচার করবেন না।

এই প্রসঙ্গেই, আর একটি কাজের জন্য পাঠকের কাছে ক্ষমা প্রার্থনা করছি। বহু মুনির বহু মত উদ্ধৃত করতে যেয়ে আমি বহুস্থলে বাংলা তর্জমার সঙ্গে সঙ্গে ইংরেজী উদ্ধৃতি ব্যবহার করেছি। বহু মুনির বহুমতের মতো এই উদ্ধৃতি-বাহুল্যও কোন কোন পাঠকের কাছে বিরক্তিকর হতে পারে। তাঁদের কাছে আমার বিনীত অনুরোধ—তাঁরা যেন আমাকে ভুল না বুঝেন। এ কথা না মনে করেন যে আমি ইংরেজী-আনুগত্যের মোহেই, বাংলা তর্জমায় সন্তুষ্ট হতে পারিনি এবং বাংলা ভাষার এবং বাঙালী পাঠকের প্রতি আমার আস্থা কম। আমি বিশ্বাস করি—বাংলাভাষা এখন সব রকম জটিল তত্ত্বকেই বহন করতে সক্ষম এবং বাংলায় বললে বাঙালী পাঠক অতি সহজেই বিষয়টি বুঝতে পারেন। তবু আমি যে এতো উদ্ধৃতি প্রয়োগ করেছি তার কারণ এই—আমি মনে করি—হীনম্মন্যতা থেকেও এই মনে করা আসতে পারে—তত্ত্বালোচনার প্রথম পর্যায়ে মুনিদের বক্তব্যের সঙ্গে সঙ্গে, মুনিদের মুখের ভাষা শোনার সুযোগ দিলে পাঠকের বেশী সুবিধা হবে। বিশেষতঃ যাঁরা অধ্যাপক-পাঠক এবং শিক্ষার্থী-পাঠক এবং যাঁরা একাধারে বহুমতের উদ্ধৃতি পেলে সন্তুষ্ট হন, তাঁরা ইংরেজী বচন পেলে খুবই খুশী হবেন। অবশ্য আমার এ ধারণা ভুলও হতে পারে—আর তা যদি হয়ই, তবে সে ভুল সংশোধনের জন্য আমাকে দ্বিতীয় সংস্করণের সুযোগ দিতেই হবে।

অবশ্য উদ্ধৃতি-বাহুল্য নিয়ে খুঁত খুঁত না করলে আশা করি পাঠকের অসন্তুষ্ট হওয়ার তেমন কোন বড় কারণ থাকবে না। নাটক সম্পর্কে যত রকম জিজ্ঞাসা সম্ভব, সব জিজ্ঞাসাই যাতে চরিতার্থ হয় সেদিকে আমি যথাসাধ্য লক্ষ্য রেখেছি। কোন সমস্যাকেই যেমন এড়িয়ে যাওয়ার চেষ্টা করিনি, কোনও মতকেই তেমনি বিনা আলোচনায় সত্য বলে স্বীকার করিনি। মীমাংসা করতে গিয়ে আমি নতুন কথা বলার বাতিককে যেমন প্রশ্রয় দিইনি, তেমনি ব্যক্তির চেয়ে সত্যের উপরেই বেশী আনুগত্য দেখাতে চেষ্টা করেছি। তবে সাধ্যের সীমা অতিক্রম করবার শক্তি কারোই নেই। সীমাবদ্ধ শক্তিতে যতটুকু কুলিয়েছে ততটুকুই করতে পেরেছি। সহৃদয় পাঠকরাই বিচার করে দেখবেন—কতটুকু কি করতে পেরেছি বা না পেরেছি।

এই গ্রন্থের রচনার সময়ে অনেকেই অনেকভাবে আমাকে সাহায্য করেছেন। প্রথমেই মনে পড়ে আমার পূজ্যপাদ গুরু বঙ্গবাসী কলেজের বাংলা বিভাগের 'এমেরিটাস প্রফেসর' বিদ্যাতীর্থ অধ্যাপক শ্রীযুক্ত শ্যামাপদ চক্রবর্তী মহাশয়ের নাম। তিনি

অন্তর্যামীর মতো হৃদ্দেশে থেকে নিত্য প্রেরণা যুগিয়েছেন, তাঁর চরণে কোটি কোটি প্রণাম নিবেদন করছি।

তারপরেই মনে পড়ছে রবীন্দ্র ভারতী বিশ্ববিদ্যালয়ের নাট্যবিভাগের প্রধান অধ্যাপক নটস্ম্রূর্ব শ্রীঅহীন্দ্র চৌধুরী (পদ্মশ্রী) মহাশয়ের নাম। শ্রীযুক্ত চৌধুরী মহাশয় তাঁর গ্রন্থাগার থেকে দুষ্প্রাপ্য গ্রন্থ এনে দিয়ে এবং নানাবিষয়ে উপদেশ নির্দেশ দিয়ে আমাকে কৃতজ্ঞতাপাশে আবদ্ধ করেছেন। তাঁকে আমি আন্তরিক শ্রদ্ধা ও ধন্যবাদ জানাচ্ছি।

প্রেসিডেন্সী কলেজের গ্রন্থাগার থেকে বই সংগ্রহ করে দিয়ে প্রেসিডেন্সী কলেজের বাংলা বিভাগের অধ্যাপক অধুনা যাদবপুর বিশ্ববিদ্যালয়ের অধ্যাপক অনুজোপম শ্রীদেবীপদ ভট্টাচার্য এবং প্রেসিডেন্সী কলেজের বাংলা সাহিত্যের অধ্যাপক বন্ধুবর শ্রীযুক্ত ভোলানাথ ঘোষ মহাশয় আমাকে যথেষ্ট সাহায্য করেছেন। তাঁদের আমি আন্তরিক ধন্যবাদ জানাচ্ছি। যাঁর গ্রন্থাগার আমি নিজের গ্রন্থাগারের মতোই ব্যবহার করেছি এবং যিনি নানা নির্দেশ দিয়ে আমার আলোচনার পথ সুগম করেছেন, সেই পরমশ্রদ্ধেয় অধ্যাপক ধীরেন্দ্রনাথ ঘোষ (ডি. এন. ঘোষ নামেই যিনি সুপরিচিত) মহাশয়কে আমি আন্তরিক কৃতজ্ঞতা জানাচ্ছি। অশেষ কৃতজ্ঞতা জানাচ্ছি বঙ্গবাসী কলেজের অধ্যক্ষ শ্রীপ্রশান্ত কুমার বসু এম. এ (অকসন) মহাশয়কে যিনি বঙ্গবাসী কলেজের গ্রন্থাগার ব্যবহার করার অবাধ অধিকার দিয়েছেন এবং গ্রন্থাগারিক শ্রীযতীন্দ্রনাথ সরকার মহাশয়কে এবং কর্মী শ্রীসুশীল রায় মহাশয়কে যারা বঙ্গবাসী কলেজের গ্রন্থাগার থেকে অকৃপণ হস্তে গ্রন্থ সরবরাহ করেছেন। সোদরোপম পরম প্রীতি-ভাজন ডক্টর শ্রীঅজিত কুমার ঘোষ পাণ্ডুলিপির নানা অংশ পাঠ করে এবং নানা বিষয়ে আলোচনা করে যে সাহায্য করেছে, তার জন্য তার অশেষ ধন্যবাদ প্রাপ্য। কিন্তু তার ও আমার মধ্যে যে সম্পর্ক তাতে ধন্যবাদ দিয়ে তাকে আমি ছোট করব না। বঙ্গবাসী কলেজের এবং রবীন্দ্রভারতী বিশ্ববিদ্যালয়ের সহকর্মীদের প্রেরণার কথাও আমি কৃতজ্ঞচিত্তে স্মরণ করছি।

রবীন্দ্রভারতী বিশ্ববিদ্যালয়ের উপাচার্য সুসাহিত্যিক এবং সুপণ্ডিত শ্রীযুক্ত হিরণ্ময় বন্দ্যোপাধ্যায় মহাশয়, তাঁর শত কাজের মধ্যেও এই গ্রন্থখানির ভূমিকা লিখে দিয়ে আমাকে চিরঅনুগৃহীত করেছেন। তাঁর প্রেরণা ও আশীর্বাদ আমার চিরকাম্য। তাঁকে আমি আন্তরিক শ্রদ্ধা ও প্রণাম জানাচ্ছি।

এই গ্রন্থের সূচীপত্র এবং নির্ঘণ্ট তৈরি করেছে আমার প্রীতিভাজন ছাত্র শ্রীমান রঞ্জিত মুখোপাধ্যায়। তাঁকে আমি ধন্যবাদ ও আশীর্বাদ জানাচ্ছি। যাঁদের পরিশ্রমে এই গ্রন্থ প্রকাশিত হতে পেরেছে, সেই সব কম্পোজিটর, মুদ্রাকর, প্রুফরীডার প্রভৃতি কর্মীদের আমি ধন্যবাদ জানাচ্ছি। অশেষ ধন্যবাদ ও প্রীতি জানাচ্ছি—শ্রীযুক্ত দীনেশ চন্দ্র চট্টোপাধ্যায় এবং বঙ্কিমচন্দ্র চট্টোপাধ্যায় ভ্রাতৃযুগলকে, যাঁরা এতবড় একখানি গ্রন্থের প্রকাশন-দায়িত্ব নিয়েছেন তথা আমাকে অশেষ কৃতজ্ঞতাপাশে আবদ্ধ করেছেন। কৃতজ্ঞচিত্তে স্মরণ করছি বন্ধুবর সুসাহিত্যিক অধ্যাপক শ্রীসুশীল জানা মহাশয়ের

কথা। তিনিই প্রথম আমাকে শ্রীযুক্ত দীনেশ চট্টোপাধ্যায়ের কাছে নিয়ে যান এবং গ্রন্থখানি প্রকাশ করবার জন্য দীনেশবাবুর কাছে প্রস্তাব করেন। তাঁকে আমি আন্তরিক প্রীতি ও ধন্যবাদ জানাচ্ছি।

পরিশেষে সব লেখকেরই যা বক্তব্য আমারও তাই—সহৃদয় পাঠক গ্রন্থখানি পাঠ করে প্রীতিলাভ করলে আমার পরিশ্রম সার্থক হবে। নিবেদন ইতি—

রবীন্দ্র-ভারতী বিশ্ববিদ্যালয়
কলিকাতা

শ্রীসাধনকুমার ভট্টাচার্য

॥ সূচী ॥

প্রথম অধ্যায়

নাটকের উৎপত্তি

নাটকের উৎপত্তি

[১]

নাট্যতত্ত্বের মুখ্য আলোচ্য বিষয়ের আলোচনায় প্রবেশ করার আগে, মুখবন্ধ হিসাবে, শিল্প ও সাহিত্যশিল্পের উৎপত্তি, সাহিত্যশিল্পের ক্ষেত্রে নাট্য প্রজাতির জন্ম, ভারতবর্ষে, গ্রীসে এবং অন্যান্য প্রাচীন মানবগোষ্ঠীর সাংস্কৃতিক জীবনে নাটকের আবির্ভাব এবং নাট্যতত্ত্ব আলোচনার—বিশেষতঃ নাট্যশাস্ত্রের—ধারা সম্বন্ধে, আমি বিশেষভাবে কয়েকটি কথা বলে নিতে চাই। তিনটি পরিচ্ছেদে ভাগ করে নিয়ে আমি কথাগুলি বলছি। প্রথম পরিচ্ছেদের আলোচ্য—'শিল্পে ও সাহিত্যশিল্পে নাট্য', দ্বিতীয় পরিচ্ছেদের আলোচ্য—'বিভিন্ন প্রাচীন জাতির মধ্যে নাটকের উৎপত্তি' এবং তৃতীয় পরিচ্ছেদের আলোচ্য—'নাট্যতত্ত্বের ধারা'।

এই মুখবন্ধেরও আগে, আলোচনা-পদ্ধতিকে সর্বজনস্বীকৃত ভিত্তির উপর দাঁড় করাবার জন্য, আমি আরো কয়েকটি মৌলিক কথার অবতারণা করতে চাই। 'মৌলিক' বিশেষণ দিলাম এই কারণে যে এই কথাগুলি হচ্ছে সেই সব দার্শনিক কথা যারা আমাদের মনের মধ্যে সংস্কাররূপে থেকে, আমাদের সমস্ত রকম চিন্তার গতিপ্রকৃতি নিয়ন্ত্রিত করে থাকে এবং যাদের বাদ দিয়ে বা উপেক্ষা করে কোনও তত্ত্বকেই গভীরভাবে আলোচনা করা যায় না। যে কারণে এই মৌলিক কথার অবতারণা করা হচ্ছে, আশা করি কাউকেই তা বুঝিয়ে বলতে হবে না। আমরা সকলেই জানি—পরাতত্ত্বের ক্ষেত্র, অধ্যাত্মবাদ ও বস্তুবাদ এই দু-শিবিরের দ্বন্দ্বে সংক্ষুব্ধ; দুই শিবিরের মধ্যে যে সম্বন্ধ তা যেন উত্তর মেরুর সঙ্গে দক্ষিণ মেরুর সম্পর্ক। এই দ্বন্দ্বের প্রভাব সমস্ত মনেই বেশী কম সঞ্চারিত এবং তার ফলে যে কোন তত্ত্ব আলোচনাই হোক না কেন, সমালোচকদের মধ্যে মেরু-প্রবণতা দেখা না দিয়ে পারে না। সাহিত্য-সমালোচনার ক্ষেত্রেও কোনরূপ ব্যতিক্রম ঘটে না—ঘটা সম্ভব নয় বলেই ঘটে না। একটু আঁচড় পড়লেই সমালোচকের দার্শনিক আনুগত্য বা প্রবণতা বেরিয়ে পড়ে। অস্বীকার করে লাভ নেই, যে এই বিসংবাদকে সমূলে বিনাশ করার কোন সহজ উপায় নেই, অবশ্য সকলে সংকল্প করে বিশেষ কোন একটি শিবিরে প্রবেশ করলে ভিন্ন কথা। এই শেষোক্ত অবস্থা যতদিন না আসছে, পরাতত্ত্ব নিয়ে বিসংবাদ থাকবেই এবং তা থাকার অর্থ এই যে সম্পূর্ণ অবিসংবাদিত কোনরূপ সিদ্ধান্তকে মূল সূত্র হিসাবে গ্রহণ করে জগদ্ব্যাপার ও জীবনব্যাপার

ব্যাখ্যা করা সম্ভব হবে না। পরাতত্ত্বের গরমিল যতদিন থাকবে ততদিন চিন্তাতন্ত্রের গোড়ায়-গলদ দূর হবে না, কোন সমালোচকেরই পক্ষে অবিসংবাদিত সিদ্ধান্তে উপনীত হওয়া সম্ভব হবে না।

পরাতত্ত্বের এই মীমাংসাতীত বিসংবাদের আওতার বাইরে যাওয়ার শক্তি কারো নেই এবং নেই বলেই, সমালোচকরা জ্ঞাতসারে বা অজ্ঞাতসারে পক্ষ অবলম্বন করে থাকেন। পক্ষপাতী নন, এমন সমালোচক শুধু দুর্লভই নন, যুক্তিযুক্তভাবেই অসৎ অর্থাৎ অস্তিত্বহীন। পক্ষপাতিত্ব অনিবার্য বলেই, অধ্যাত্মবাদী সমালোচকদের মধ্যে, বিবর্তনবাদী দৃষ্টিভঙ্গীর প্রতি—ঐতিহাসিক আলোচনা-পদ্ধতির প্রতি প্রচ্ছন্ন একটা বিরাগ কাজ করে থাকে। অন্যপক্ষে বস্তুবাদীরা বিবর্তনবাদে বিশ্বাসী বলে, ঐতিহাসিক আলোচনা-পদ্ধতি অবলম্বন করতে সহজেই প্রবণায়িত। বলা বাহুল্য অধ্যাত্মবাদীরা ঈশ্বরবাদ, ব্রহ্মবাদ, পুরুষ-প্রকৃতিবাদ প্রভৃতি মতবাদ স্বীকার করেন বলে, জগদ্ব্যাপার ও জীবনব্যাপারের ব্যাখ্যায় অতিপ্রাকৃত শক্তির মুখাপেক্ষী হয়ে থাকতে চান। এই দুই মতবাদের বিরোধের মধ্যে মিলনসেতু রচনা করার ব্যর্থ চেষ্টা আমি করব না। আমি এখানে যুক্তিবাদীদের কাছে নতুন করে আবেদন করতে এবং প্রমাণ করতে চেষ্টা করব যে অধ্যাত্মবাদীরাও কার্যতঃ ঐতিহাসিক বা বিবর্তনবাদী দৃষ্টি গ্রহণ করে জগতের ও জীবনধারার ধারণা করে থাকেন। এমনকি বস্তুবাদীরা যেমন কার্যকারণ নিয়মাধীন জগতের ধারণা পোষণ করেন, ধর্মের মধ্যে ধর্মীর স্বরূপ খোঁজেন, অধ্যাত্মবাদীরাও কার্যতঃ অর্থাৎ মুখে যা-ই বলুন না কেন, ধর্মের গণ্ডীর মধ্যেই ধর্মীর স্বরূপটি সন্ধান করে থাকেন—কার্যকারণ নিয়মাধীন নিত্যপরিণামশীল জগতের অস্তিত্ব স্বীকার করেন।

জ্ঞানতত্ত্বের (epistemology) সূত্র প্রয়োগ করে আমি আমার সিদ্ধান্তটি স্থাপনা করতে চেষ্টা করছি, সেই দিক থেকে এই চেষ্টার মধ্যে সামান্য একটু নতুনত্বও আছে। এ কথা বলা বাহুল্য যে জ্ঞানপ্রক্রিয়া বা নিয়ম ছাড়া কোন প্রকার জ্ঞানই সম্ভব নয় এবং ধারণার জগৎ দাঁড়িয়ে আছে জ্ঞান ও মনন বৃত্তির ভিত্তির উপরেই। এখন এ কথা যদি প্রমাণ করা যায় যে দেশ-কাল-চেতনা-নিরপেক্ষ মনন সম্ভব নয় এবং দেশকালের চেতনার মধ্যে ক্রম-চেতনা, পৌর্বাপর্য-বোধ, পরম্পরা-চেতনা অবিচ্ছেদ্যভাবে যুক্ত হয়ে থাকে তাহলে একথাও সহজে প্রমাণ করা যায় যে, যে-কোন বস্তুরই ধারণা করা হোক না কেন, দেশ কাল চেতনার ধার না ধেরে কোন কিছুরই ধারণা করা যায় না। দেশকাল সংস্কার বা পৌর্বাপর্য-বোধ না থাকলে বুদ্ধিবৃত্তির পক্ষে সক্রিয় হওয়াই সম্ভব নয়। যে বোধ সমস্ত বোধের মূল সেই অস্তিত্ব বোধটুকুও দেশকালচেতনা-সাপেক্ষ। কোন কিছু আছে—এ ধারণা সম্ভব হয় তখনই যখন ঐ কোন-কিছুকে বিশিষ্ট দেশকাল-আয়তনে স্থাপনা করা সম্ভব হয়। বিশ্বের অস্তিত্বই হোক আর বিশ্বান্তর্গত বিশেষ বিশেষ পদার্থের অস্তিত্বই হোক, দেশকাল অধিকরণ ছাড়া কোন অস্তিত্বেরই ধারণা করা যায় না। ভগবানের ধারণার কথাই ধরা যাক। ভগবানকে বলা হয়েছে—দেশকালাতীত অর্থাৎ ভগবান

এমন একটি সত্তা যার অস্তিত্বের জন্য দেশকাল-অধিকরণের কোন প্রয়োজন নেই। কোন দেশে নেই বা কোন কালে নেই অথচ আছেন—এমন বস্তু কল্পনা করা যায় কি না, সে কথা আপততঃ নাই তুললাম, এখানে শুধু এইটুকুই বলার যে 'দেশকালাতীত' বিশেষণটি তৈরি করতে গেলেও, দেশকাল-চেতনা আবশ্যক। দেশকালাতীত কোন পরম কারণ কল্পনা করতে যাওয়ার অর্থই হচ্ছে—'দেশকালাতীত' সত্তাকে পূর্বে স্থাপনা করা এবং দেশকালাধীন জগৎসত্তাকে পরে স্থাপনা করা, অর্থাৎ পৌর্বাপর্য চেতনা নিয়ে একটি ধারণাতন্ত্র গড়ে তোলার চেষ্টা করা—ঈশ্বর-সত্তা এবং জগৎসত্তাকে অখণ্ড এক কাল-প্রবাহে স্থাপনা করে ধারণা করার চেষ্টা করা। পৌর্বাপর্য-বোধ কালচেতনারই নামান্তর এবং দেখা যাচ্ছে এই বোধ ব্যতিরেকে ঈশ্বর-সত্তা, জগৎসত্তা, কোন সত্তারই ধারণা সম্ভব নয়। সুতরাং বুদ্ধিকে আমরা পৌর্বাপর্যবোধস্বভাব বলে বিশেষিত করতে পারি। বাস্তবিকই একটু তলিয়ে দেখতে গেলেই দেখা যাবে পৌর্বাপর্য-বোধের এক মেরু পূর্বতমের উৎসসন্ধানে বেরিয়ে দেশকালাতীত অনাদি সত্তার কল্পলোকে পৌঁছে গেছে এবং অন্য মেরু অপরতমকে খুঁজতে গিয়ে অনন্ত সত্তার কল্পলোকে গিয়ে দাঁড়িয়েছে; আর বুদ্ধির সংশ্লেষণী বৃত্তির উদ্যমে অনাদি ও অনন্ত এই দুই মেরু জোড়া লেগে অনাদি-অনন্ত সত্তার ধারণা গড়ে উঠেছে। আসল কথা, ব্যাপ্তি-চেতনা এবং ক্রম-চেতনা বস্তুর সম্যক ধারণার জন্য অপরিহার্যরূপে আবশ্যক এবং এই দুই চেতনার মধ্যেই বিবর্তনবাদের বীজ; ঐতিহাসিক দৃষ্টির বীজ নিহিত আছে। এই দৃষ্টিকোণ থেকে সমস্যাটিকে বিচার করতে অগ্রসর হলেই দেখা যাবে—যে পরাতত্ত্বই স্বীকার করা হোক, জগতের উৎপত্তির, স্থিতির ও লয়ের ব্যাপার ধারণা বা ব্যাখ্যা করতে ঐতিহাসিক দৃষ্টি বা পদ্ধতি গ্রহণ করা ছাড়া গত্যন্তর নেই। যে বুদ্ধিবৃত্তির ক্রিয়ার ফলে ধারণার জন্ম সেই বুদ্ধিবৃত্তির স্বভাবে বিবর্তন-চেতনার সংস্কার রয়েছে বলে কোন দার্শনিকেরই পক্ষে বিবর্তনবাদের সংস্কার এড়িয়ে পরিণামশীল জগতের এবং জীব-ধারার ধারণা করা সম্ভব হয়নি। ঈশ্বরবাদীদের ধারণার কথা ধরা যাক। আগেই বলেছি ঈশ্বরের অস্তিত্ব ধারণা করতে গেলেও দেশকাল-চেতনা আবশ্যক। তারপর, ঈশ্বর অনাদি ও অনন্ত, জগতের স্রষ্টা—এই সব ধারণার মধ্যেও কালক্রমের চেতনা—পৌর্বাপর্যবোধ নিহিত রয়েছে। আগে ঈশ্বর, পরে জগৎ—এই ধারণার মধ্যে যে ঐতিহাসিক দৃষ্টি কাজ করেছে, নিশ্চয়ই এ কথা বুঝিয়ে বলতে হবে না। বাইবেল-প্রচারিত খ্রীষ্টীয় ধর্মদর্শন-কথিত সৃষ্টি রহস্য অর্থাৎ বিশেষ সৃষ্টিবাদ (Theory of special creation) স্বীকার করলে, আপাততঃ এমন কথা মনে হয় বটে যে এই জাতীয় ঈশ্বরবাদে বিবর্তনবাদী দৃষ্টি, ঐতিহাসিক দৃষ্টি অস্বীকৃত—অসম্মানিত কিন্তু একটু নিবিষ্টভাবে চিন্তা করলেই দেখা যায়—ঈশ্বরের ধারণা, ঈশ্বরের সৃষ্টিকার্যের ধারণা, পরিবর্তনশীল জগতের ধারণা, সৃষ্টি-ধারার ধারণা অর্থাৎ প্রথম সৃষ্ট পদার্থ থেকে ক্রমান্বয়ে নানা উপসৃষ্টি দেখা দিয়েছে এই ধারণা, দেশকাল-অধিকরণ আশ্রয় করেই গড়ে

উঠেছে এবং সব ধারণার পেছনেই রয়েছে একটা কাল-প্রবাহের সংস্কার। ধরে নেওয়া যাক—ঈশ্বর জগৎ এবং জাগতিক সমস্ত পদার্থ সৃষ্টি করেছিলেন। কিন্তু এ কথা মানলেও ঐতিহাসিক দৃষ্টিতে ছাড়া অন্য উপায়ে সৃষ্টির ধারণা করা সম্ভব নয়। কারণ ঈশ্বর একনিমেষে সব পদার্থ সৃষ্টি করেননি। 'অস্তু অস্তু' (Let there be…) বলে ক্রমান্বয়ে সৃষ্টি করেছিলেন। অন্যান্য পদার্থ সৃষ্টির শেষে তিনি মানুষ সৃষ্টি করেছিলেন। সৃষ্টি ব্যাপারে তিনি মোট ছ-দিন ব্যাপৃত ছিলেন। তারপর প্রথম সৃষ্টি-স্থিতি-লয়ের পরেই তো সৃষ্টি-স্থিতি-লয়-চক্র বা তন্ত্র শেষ হয়ে যায়নি। জগতের মধ্যে একটা কালক্রমিক পরিবর্তন ঘটছে—পদার্থ থেকে পদার্থান্তরের উৎপত্তি হচ্ছে। ঈশ্বর যে সব জীব-যুগল সৃষ্টি করেছিলেন, তারা নিজেদের দেহ থেকে অন্য জীব জন্ম দিয়েছিল এবং এখনও দিচ্ছে বলে পুরুষানুক্রমে জীবধারা বজায় আছে। আদম-ইভ ঈশ্বরের নিজের হাতে গড়া বটে, কিন্তু আদম-ইভের সন্তানরা এবং তাদের বংশধররা প্রত্যক্ষভাবে ঈশ্বরের হাতে-গড়া নয় এবং যুগপৎ-সৃষ্টও নয়। সমস্ত সৃষ্টি যদি যুগপৎ না হয়, তাহলে নিশ্চয়ই তারা কালক্রমিক। আর কালক্রমিক হওয়ার অর্থই এই যে সমস্ত সৃষ্টি ব্যাপারটিকে ঐতিহাসিক দৃষ্টিতে ছাড়া অন্য দৃষ্টি নিয়ে পর্যালোচনা করা সম্ভব নয়। মোট কথা, ঈশ্বরবাদ স্বীকার করে নিলেও ঐতিহাসিক দৃষ্টিভঙ্গি নিয়ে জগদ্-ব্যাপার ও জীবনব্যাপার ব্যাখ্যা করতে হবে। আদম-ইভের সন্তানদের বংশানুক্রমে অর্থাৎ কালানুক্রমেই—ইতিহাসের ছকে ফেলেই, দেখতে হবে।

আরো একটা কথা এবং আরো গুরুতর কথা। ঈশ্বরবাদে ঈশ্বরকে সৃষ্টিকর্তা বলে স্বীকার করে নেওয়া হলেও জাগতিক বস্তু ও ব্যাপারকে বিশেষ বিশেষ ধর্মের বা নিয়মের অধীন বলেই মনে করা হয়েছে। ঈশ্বর মূল কর্তা বটেন কিন্তু প্রত্যেকটি পদার্থকে ঈশ্বর এমনভাবে ধর্মের অধীন করে সৃষ্টি করেছেন যে ধর্মের বা বিশেষত্বের বাইরে বিশেষের কোন অস্তিত্বই নেই—প্রত্যেক 'বিশেষ'ই বিশেষত্বাবচ্ছিন্ন—essence ও existence অবিচ্ছেদ্য যোগে যুক্ত। essence বাদ দিয়ে existence এবং 'existence'-হীন essence, কল্পনা করা যায় না। এক্ষেত্রে আমার বক্তব্য এই যে ধর্মী ধর্মের অধীন বা ধর্মীর স্বরূপ ধর্মের মধ্যে নিহিত—এ কথা স্বীকার করার তাৎপর্য এই দাঁড়ায় যে, ঈশ্বরের ইচ্ছার রূপ যতই রহস্যময় হোক জগদ্রূপে ঈশ্বরের যে ইচ্ছা ব্যক্ত হয়েছে, জগদধর্মের মধ্যেই তার স্বরূপ বিরাজ করছে—পদার্থ-ধর্মের অতিরিক্ত কোন ধর্মের মধ্যে জাগতিক ব্যাপারের রহস্য খুঁজতে যাওয়ার কোন প্রয়োজন নেই। ঈশ্বর যতক্ষণ অন্যরূপ ইচ্ছা না করছেন ততক্ষণ ঈশ্বরের ইচ্ছা জাগতিক পদার্থের ধর্ম রূপেই—নিয়ম রূপেই অব্যভিচারিভাবে প্রকাশ পাবে। জগতের অস্তিত্ব স্বীকার করতে গেলেই, বস্তুধর্মের মৌলিক এবং স্বতন্ত্র মর্যাদা স্বীকার করতেই হবে। বস্তুর অস্তিত্ব মূলতঃ ঈশ্বরের ইচ্ছাধীন হলেও সৃষ্টির পরে বস্তু স্বভাবে স্বাধীন—স্বরূপে পরমার্থ বিশেষ। অতএব জগতের এই ব্যবহারিক তথা পারমার্থিক সত্তা ঈশ্বরবাদীকেও স্বীকার করতে হবে এবং বস্তুবাদীদেরই মতো জগদ্রহস্যকে বস্তুর ধর্ম ও পারস্পরিক সম্পর্কের মধ্যেই খুঁজতে হবে। এই পরিণাম থেকে ঈশ্বরবাদীদের মুক্তি নেই; মুক্তি

যে নেই তাঁদের আচরণ বিশ্লেষণ করলেই দেখা যায়। অদ্বৈতবাদ বা ব্রহ্মবাদের মতো কোন মতবাদ গ্রহণ করলেও নিষ্কৃতি নেই। বরং ব্রহ্মবাদ স্বীকার করলে বেশ স্পষ্টভাবেই বিবর্তনবাদকে মেনে নেওয়া হয়। দেশকালের অধিকরণে ব্রহ্ম রূপে রূপে আপনাকে ব্যক্ত করছেন এবং ক্রমশঃ আত্মোপলব্ধি করছেন, সমগ্র সৃষ্টিধারা ব্রহ্মেরই আত্মপ্রকাশের বা অভিব্যক্তির লীলা—এই ধরনের পরাতত্ত্বে বিবর্তনবোধের সংস্কার সুপরিস্ফুট। এই পরাতত্ত্বের অবকাশে বিবর্তনবাদ সহজেই প্রশ্রয় পেয়ে থাকে। কারণ, জগতের ইতিহাস যেখানে ব্রহ্ম বিবর্তনেরই ইতিহাস, সেখানে দেশে-কালে ব্যক্ত বিশেষ রূপের পরিচয়, ইতিহাসের পরিপ্রেক্ষিতে অর্থাৎ জগদ্‌বিবর্তনের ইতিহাসের পরিপ্রেক্ষিতে ছাড়া অন্য উপায়ে জানা সম্ভব নয়। সুতরাং ব্রহ্মবাদী হলেও ঐতিহাসিক দৃষ্টি বা রীতি আশ্রয় করেই জগদ্‌ব্যাপার বা জীবনব্যাপার পর্যালোচনা করতে হবে। অন্য পথ নেই। বৈজ্ঞানিক বিবর্তনবাদের সঙ্গে ব্রহ্মবিবর্তনবাদের মৌলিক পার্থক্য যাই থাক, জগদ্‌ব্যাখ্যার বা জীবনব্যাখ্যার কালে উভয় মতবাদীই প্রায় একইভাবে অগ্রসর হয়ে থাকেন। পরাসত্তার স্বরূপ সম্বন্ধে মতপার্থক্য থাকলেও জগৎ-সত্তার অস্তিত্ব ও ব্যবহার সম্বন্ধে উভয়েরই মধ্যে একরকমের ধারণাই মোটামুটি পাওয়া যায়। সকলেই মনে করেন—জগতের অস্তিত্ব আছে (ব্রহ্মের ইচ্ছারূপেই থাক আর পরমার্থ হিসাবেই থাক), সকলেই মনে করেন—জগতে সৃষ্টি-স্থিতি-লয়ের এক পরিবর্তন-চক্র চলছে, জাগতিক বস্তুর সৃষ্টি-স্থিতি-লয় দেশ-কালে সীমাবদ্ধ ; একটা প্রাথমিক অবস্থা থেকে জগৎ রূপ-রূপান্তরের খেলা খেলতে খেলতে অনাগত ভবিষ্যতের দিকে এগিয়ে চলেছে। মোট কথা সকলেই জগতকে কার্যতঃ পরিবর্তনশীল ও বিবর্তনশীল বলে মনে করেন এবং জগতের ব্যবহারিক সত্তা—পারমার্থিককল্প সত্তা স্বীকার করেন। বলা বাহুল্য এই সব স্বীকৃতি অধ্যাত্মবাদী ও বস্তুবাদীর মতপার্থক্যের ব্যবধানকে অনেক পরিমাণেই কমিয়ে দেয়। 'ঈশ্বরের ইচ্ছা' বা 'ব্রহ্মের বাসনা'-টুকু বাদ দিলে, দুই পক্ষের মিলনের পথে খুব একটা বড় কোন বাধা থাকে না। একজন বস্তুবাদী প্রকৃতিজগতকে জীবজগতকে এবং মানবজগতকে মানবসমাজের সভ্যতা-সংস্কৃতির ইতিহাসকে যেভাবে অর্থাৎ ঐতিহাসিক ও বৈজ্ঞানিক দৃষ্টি নিয়ে, আলোচনা করবেন, একজন ঈশ্বরবাদী বা ব্রহ্মবাদীও, ঈশ্বরের ইচ্ছা বা ব্রহ্মের ইচ্ছার কথা উল্লেখ করা সত্ত্বেও, প্রায় একই দৃষ্টিভঙ্গি নিয়ে আলোচনা করে থাকেন। যুক্তি মেনে চলতে গেলে এ পথে চলা ছাড়া গতি নেই। ঈশ্বরবাদীই হোন আর ব্রহ্মবাদীই হোন ঐতিহাসিক দৃষ্টিকোণ আশ্রয় করতে তাঁরা যেমন বাধ্য, তেমনি বস্তুবাদীর মতোই, জগতের বাস্তবিক অস্তিত্ব স্বীকার করতে, বস্তুধর্মের মধ্যে বস্তুর স্বরূপ সন্ধান করতেও বাধ্য। কেন বাধ্য সেই সম্বন্ধে আরো দু-একটি কথা বলে এ প্রসঙ্গ শেষ করব।

যে কারণে আমরা ঐতিহাসিক বা বিবর্তনবাদী দৃষ্টিভঙ্গি গ্রহণ করতে বাধ্য ঠিক সেই কারণেই, জগদ্দর্শনে আমরা বস্তুবাদী দৃষ্টিকোণের আশ্রয় নিতে প্রবণান্বিত হই। জগৎকে সর্বশক্তিমান ও সর্বজ্ঞ কোন ঈশ্বরই সৃষ্টি করুন, অথবা সচ্চিদানন্দ-স্বরূপ ব্রহ্মই জগদ্রূপে বিবর্তিত হয়ে লীলা করুন, জগৎ কোনমতেই অবস্তু বা অধর্মী

কোন কিছু নয়। জগৎ বহুব্যক্তিময় মহাব্যক্তি—বিচিত্র ধর্মান্বিত বস্তুর বা ধর্মীর সমবায়ে গঠিত এক মহান্ ধর্মী। ধর্মবৈশিষ্ট্যে ব্যক্তিবৈশিষ্ট্য এবং ব্যক্তিবৈচিত্র্য নিয়েই জগদ্-বৈচিত্র্য। জগৎ যেহেতু ব্যক্তিময় এবং ব্যক্তি যেহেতু ধর্মময়, জগৎকে আমরা, বিনা বাধায় ব্যক্তি-ধর্মসমন্বিত এক মহান্ শক্তিক্ষেত্ররূপে গণ্য করতে পারি। ঈশ্বর যদি এই জগৎ সৃষ্টি করে থাকেন, তিনি জগতের প্রত্যেকটি বস্তুর ধর্ম এমনভাবে নির্ধারিত করে দিয়েছেন যে ধর্মকে অস্বীকার করে, কোন বস্তুর পক্ষেই ধর্মিত্ব রক্ষা করা সম্ভব নয়, অর্থাৎ ঈশ্বরের অভিপ্রায়েই বস্তুর ব্যক্তিত্ব তার ধর্মের মধ্যে নিহিত—ধর্মাতিরিক্ত ধর্মী সম্ভব বা ঈশ্বর-অভিপ্রেত নয়।

সুতরাং ঈশ্বরের ইচ্ছাতেই, এবং অব্যভিচারিভাবেই, জড় ও চেতন বস্তুর স্বরূপ নিজ নিজ বিশেষ ধর্মের মধ্যেই নিহিত। এই ধর্মের অনুশাসন অমোঘ। ঈশ্বর নিজে এই অনুশাসন বা সংবিধান প্রত্যাহার না করা পর্যন্ত, জাগতিক বস্তুনিচয় নিজ নিজ ধর্ম এবং পারস্পরিক সম্পর্ক-বিধি মেনে চলতে বাধ্য। বাধ্য বলেই জড় জড়ের নিয়ম মেনে চলছে, চেতন চেতনের নিয়ম মেনে চলছে—মেনে চলছে সৃষ্টির প্রথম প্রভাত থেকেই। তাই জল আগুন হচ্ছে না, আগুন জলের ধর্ম গ্রহণ করছে না; মাটি নিমেষ ফেলতে-না-ফেলতে সোনা হচ্ছে না, সোনা মাটি হয়ে যাচ্ছে না। আবার জড় ও জীবের পার্থক্যও দেখতে-না-দেখতে মুছে যাচ্ছে না, চেয়ার চতুষ্পদ হলেও চতুষ্পদের মতো হেঁটে চলে বেড়াতে পারে না, হিমালয় ডানা মেলে জটায়ু হতে পারেনি। জীবের মধ্যেও স্তরভেদ মুছে যায়নি। যে জীবের চোখ নেই সে কিছুতেই রূপ দেখতে পারে না, যার কান নেই, সে কিছুতেই শব্দ শুনতে পারে না; যার পা নেই সে গুটি গুটি পা ফেলে হাঁটতে পারে না। রক্তমাংসের দেহ, হাত-পা, চোখ-কান, মাথা থাকা সত্ত্বেও প্রাণীরা 'মানুষ' হতে পারেনি—মানুষের মতো কথা বলে মনের ভাব প্রকাশ করতে পারেনি। ঈশ্বর যে ধর্মের সীমায় ব্যক্তিকে আবদ্ধ করে দিয়েছেন, সেই ধর্মের গণ্ডীর মধ্যে ব্যক্তিকে থাকতেই হচ্ছে।

ঈশ্বর-অভিপ্রেত জাগতিক বস্তুকে, বস্তুধর্মাতিরিক্ত অন্যকোন ধর্মের বা প্রেরণার অধীন বলে মনে না করলে, বস্তুবাদী দৃষ্টিকোণ থেকে কার্যতঃ দূরে সরে যাওয়া হয় না। কারণ ঈশ্বরের যে অভিপ্রায় জগদ্-রূপে ব্যক্ত, তা বস্তুধর্মের অনুশাসনে নিয়ন্ত্রিত নিজের-গড়া নিয়মে আষ্টেপৃষ্ঠে বাঁধা; এক্ষেত্রে যা ঈশ্বরের ইচ্ছা, তা-ই বস্তুধর্ম এবং বস্তুধর্মকে সম্যকভাবে জানলেই ঈশ্বরের ইচ্ছাকে জানা হয়। যাই হোক, ঈশ্বরবাদ মানলেও জাগতিক বস্তুকে নিজ নিজ ধর্মের অধীন বলেই শেষ পর্যন্ত মানতে হয়, আর তা মানার তাৎপর্য—বস্তুবাদীরা যে চোখে জগৎ দেখেন অনেকটা সেই চোখেই জগৎকে দেখা। অদ্বৈতবাদ বা ব্রহ্মবাদ স্বীকার করলেও, এ অবস্থার হাত এড়ানো যায় না। ব্রহ্ম নিজে অরূপ বা অসীম যাই হোন না কেন, সীমার মাঝে তাঁকে রূপ নিয়েই—জগতের বিভিন্ন পদার্থের রূপ নিয়েই ব্যক্ত হতে হয়েছে। অজৈব-জগতে যত রূপবৈচিত্র্য আছে, সেই সমস্ত রূপে যেমন তিনি অভিব্যক্ত, তেমনি

জীবজগতে যত রূপ দেখা দিয়েছে, তাদের মধ্যেও তাঁরই আত্ম-অভিব্যক্তি ঘটেছে। এই সব রূপের স্বরূপে ও ধর্মের সীমায় অসীম নিজেকে ধরা দিয়েছেন, বস্তুর ধর্মের ও রূপের বৈশিষ্ট্যের মধ্যে অরূপ ব্রহ্ম নিজের বিশেষময়ত্বকে উপলব্ধি করছেন—এই সব কথার মধ্যে 'অসীম', 'অরূপ' প্রভৃতি শব্দ থাকায় অতিপ্রাকৃতের রহস্য যতই ফুটে উঠুক, এ কথাটাও অস্পষ্ট থাকে না যে ব্রহ্ম সাকার মূর্তিতে জগৎ-অতিরিক্ত আর কিছুই নয় এবং জগতের সমস্ত রকম বস্তুর রূপ ও স্বরূপের বাইরে, ব্রহ্মের সাকার অভিব্যক্তির আর কোন নিদর্শন বা প্রমাণ নেই। স্বেচ্ছায় তিনি এই সব বস্তুরূপ বা স্বরূপ গ্রহণ করেছেন বলে এদের ধর্মের মধ্যেই ব্রহ্মের বাসনা-কামনার রূপ নিহিত। অতএব, এক দিক থেকে দেখলে যা ব্রহ্মের বহুরূপী লীলা, অন্যদিক থেকে দেখলে তাই প্রকৃতির বিচিত্র বিবর্তন-বিলাস। যেখানে ব্রহ্মবাদীর চোখে—জড় বস্তুনিচয় ব্রহ্মের জড়রূপে অভিব্যক্তি, সেখানে বৈজ্ঞানিকের চোখে জড় জড়ধর্মান্বিত সত্তাবিশেষ, যেখানে ব্রহ্মবাদীর চোখে জীব ব্রহ্মের জীব-রূপে—প্রাণ-রূপে আত্মোপলব্ধি, সেখানে বিজ্ঞানীর চোখে জীব জীবধর্মান্বিত বস্তু-বিশেষ ; ব্রহ্মবাদীর চোখে মানুষ যেখানে ব্রহ্মের ব্যক্ত চেতন-জীব-রূপে, সংক্ষেপে মনোরূপে অভিব্যক্তি, বিজ্ঞানীর চোখে সেখানে মানুষ—মনো-জীবক প্রাণী। উভয়েরই দৃষ্টি কার্যতঃ এক, কারণ উভয়েই ধর্মের গণ্ডীতে আবদ্ধ করে করে পদার্থকে দেখছেন—ব্যক্তিবৈশিষ্ট্যের মধ্যেই ব্যক্তি-স্বরূপকে দেখছেন। ব্রহ্ম যে পর্যন্ত সাকার অর্থাৎ জগদ্রূপে আছেন, সে পর্যন্ত তিনি বস্তুধর্মের নিয়মের অধীন হয়েই আছেন। এবং তা আছেন বলেই জগদ্ব্যাখ্যানের মধ্যে বস্তুধর্মের অতীত বা অতিরিক্ত কোন অরূপ ব্রহ্ম-সত্তা স্বীকার করা না-করা সমান কথা। জগতের স্বরূপ যদি জগদন্তর্গত বস্তুর স্বরূপ ও পারস্পরিক সম্পর্কের মধ্যেই নিহিত থেকে থাকে, তবে বস্তুর স্বরূপ এবং বস্তুর পারস্পরিক সম্পর্কের নিয়ম জানতে পারলেই জগদ্ব্যাখ্যা সুষ্ঠুভাবে করা সম্ভব। অনাদি, অসীম, অরূপ, অনন্ত কোন নির্বিশেষ পরা-সত্তা স্বীকার করায় বুদ্ধির বিশ্রাম যাই হোক, জগদ্ব্যাখ্যার জন্য ঐ ধরনের কোন সত্তা স্বীকার করার অপরিহার্য প্রয়োজন আছে বলে মনে হয় না। এই কারণেই বিজ্ঞানীরা (এবং বস্তুবাদীরাও) ঐ ধরনের কোন পরাসত্তা স্বীকারের প্রয়োজন বোধ করেননি। বস্তুর স্বরূপ এবং বস্তুসম্পর্কের স্বরূপ জানাই—যেখানে জগদ্ব্যাপার জানার পক্ষে যথেষ্ট, সেখানে বস্তুবাদী সংস্কার যে স্বাভাবিকভাবেই প্রাধান্য লাভ করবে এ কথা বলাই বাহুল্য। জগতের ব্যবহারিক সত্তা স্বীকার করতে গেলেই, বস্তুবাদীরা যে-ভাবে জগদ্ব্যাপার ব্যাখ্যা করে থাকেন, মোটামুটিভাবে সেইভাবেই ব্যাখ্যা করতে হবে—বিবর্তনবাদী দৃষ্টি নিয়ে জগদ্ব্যাপার আলোচনা করতে হবে। পরাতত্ত্বস্বরূপ বস্তুকে স্বীকার করা হোক বা নাই হোক, জগতের অস্তিত্ব কল্পনা করার সঙ্গে সঙ্গেই 'বস্তু'কে তার বাস্তবিক প্রাধান্য দিয়ে স্বীকার করে নেওয়া হয়।

মুখবন্ধ হিসাবে যে দুটি কথা বলতে চেয়েছি এখানেই তা শেষ করলাম। আশা

করি, পরাদর্শনের নানা এলোমেলো সিদ্ধান্ত এসে পথরোধ করে দাঁড়ালেও, ঐতিহাসিক পদ্ধতিতে তথা বিবর্তনবাদী দৃষ্টিভঙ্গি নিয়েই যে জগদ্‌ব্যাপার ব্যাখ্যা ও আলোচনা করতে হবে—এই সিদ্ধান্ত গ্রহণের আবশ্যকতা সকলেই উপলব্ধি করবেন।

বিবর্তনবাদী দৃষ্টিকোণ থেকে 'সাহিত্যের জন্ম' সম্বন্ধে আলোচনা করতে গেলে প্রথমেই এই প্রশ্নের সম্মুখীন হতে হবে—জগদবিবর্তনের কোন্ পর্যায়ে শিল্পের সৃষ্টি সম্ভব হয়েছে এবং কবে, কোথায় এবং কী আকারে হয়েছে?

এই প্রশ্নের উত্তর দিতে গিয়ে অনায়াসেই যে কয়েকটি কথা বলা যায় তা এই যে জগদ্‌বিবর্তনের অজৈব পর্যায়ে, বস্তুর পারস্পরিক সংযোগ-বিয়োগে, সংশ্লেষ-বিশ্লেষে বিচিত্র আকারের বা রূপের পদার্থ উদ্ভূত হলেও, 'শিল্প' বলতে যে ধরনের জীবকামনা-কল্পিত সামগ্রী বোঝায় সে ধরনের বস্তুর সম্ভাবনা ছিল না। কারণ, অজৈব পর্যায়ে কোন জীব ছিল না বলেই জীবকামনাও ছিল না।

অতএব, শিল্পের জন্ম সম্ভব একমাত্র জৈব-পর্যায়েই। তবে জৈব-পর্যায়ে শিল্প-জন্মের অবকাশ সৃষ্টি হয়েছে বটে, কিন্তু তাই বলে এ কথা প্রত্যক্ষবিরুদ্ধ যে মনুষ্যেতর প্রাণীর স্তরেই শিল্পরচনার প্রবৃত্তি সংলক্ষ্য আকারে প্রকটিত হয়েছে। তাহলে মনুষ্যরচিত শিল্পের আগেই আমরা মনুষ্যেতর প্রাণী-রচিত শিল্পরাজি দেখতে পেতাম এবং মানব-সভ্যতা-সংস্কৃতির পাশেই সমান্তরালভাবে প্রবাহিত ইতর প্রাণীর সভ্যতা-সংস্কৃতির ধারাটিকে বা ইতিহাসকে পেতাম। একথা অবশ্য স্বীকার করতে হবে যে প্রাণীদের বাসা-নির্মাণের মধ্যে নির্মাণ-কৌশলের—শিল্পের পরিভাষায় বললে, রচনা-কৌশলের লক্ষণীয় নিদর্শন পাওয়া যায়, অর্থাৎ কোন কোন প্রাণী জৈবিক প্রয়োজনের তাগিদ মেটাতেই, অবোধপূর্ব ভাবেই, প্রাকৃতিক বস্তুকে ব্যবহারোপযোগী করে থাকে তথা পরিকল্পিতকল্প জটিল আকার দিয়ে থাকে। শিল্পসৃষ্টির প্রাথমিক লক্ষণ অর্থাৎ প্রাকৃতিক বস্তুকে বাসনা-উপযোগী করে তুলতে নতুন যৌগিক রূপ দেওয়ার চেষ্টা এখানে আছে, একথা ঠিক, কিন্তু একথা আরো ঠিক যে, রূপকল্পনার দ্বারা সামাজিকের মনে সৌন্দর্যবোধ বা আনন্দ উদ্রেক করার যে সংজ্ঞান বাসনা থেকে শিল্পের জন্ম, সেই বাসনা এখানে নেই। ডারুইনের সঙ্গে এগিয়ে গিয়ে, মনুষ্যেতর, প্রাণীর স্তরে অস্পষ্ট সৌন্দর্য-চেতনা এবং বৃত্তির স্বাধীন অনুশীলনের স্পৃহা আছে—একথা স্বীকার করলেও, আগের সিদ্ধান্ত পরিবর্তন করার কোন প্রশ্ন ওঠে না। কারণ, কোন কোন পাখী লতা পাতা ফুল দিয়ে বাসা বা মিলনভূমি সাজালেও অথবা উজ্জ্বল পদার্থ সংগ্রহ করার প্রবণতা দেখালেও, অথবা স্বরের কসরত দেখানোর উদ্দেশ্যে গান করলেও বা ওড়ার কসরত দেখাতে বিচিত্র ভঙ্গিমায় উর্ধ্বাকাশে উড়লেও, কোনও পাখীই আজ পর্যন্ত কোন চিত্রশিল্প বা গীতশিল্প সৃষ্টি করেনি। তারপর যারা দেখতে অনেকটা মানুষেরই মতো সেই গোরিলা-শিম্পাঞ্জি নামক বানরগোষ্ঠীর মধ্যে অস্ফুট আমোদ-প্রমোদের, নৃত্য-গীত-অনুষ্ঠানের রেওয়াজ আছে—এ কথা স্বীকার করলেও সিদ্ধান্তের পরিবর্তন অত্যাবশ্যক হয়ে ওঠে না। তাতে এইটুকুই বোঝা যায় যে মনুষ্যেতর প্রাণীর পর্যায়েই জীবের মধ্যে বৃত্তির স্বাধীন অনুশীলনের প্রবৃত্তি লক্ষ্য করা

যায় অর্থাৎ, কোন কোন প্রাণী জীবনাবেগের রূপকে সমষ্টিগতভাবে উপভোগ করতে বা অপরের উপভোগ্য করে প্রকাশ করতে চেষ্টা করে থাকে। কিন্তু এই প্রকাশ প্রকাশের অস্ফুট চেষ্টামাত্রই। তার অধিক মর্যাদা এর নেই।

এই প্রকাশকে যথার্থ শিল্পের মর্যাদা দেওয়া চলে না; শিল্প সংজ্ঞান মনের সৃষ্টি। সুতরাং শিল্পের জন্মের জন্য মনোজীবক প্রাণী মানুষের উন্নত মস্তিষ্ক, উন্নত ইন্দ্রিয়গ্রাম এবং বিশিষ্ট জীবনযাপন-রীতি অর্থাৎ গোষ্ঠীবদ্ধ জীবনযাপন অপেক্ষিত। মোট কথা, মনুষ্য প্রজাতির উদ্ভব না ঘটা পর্যন্ত শিল্পের জন্ম সম্ভব হয়নি—মানুষের উৎপত্তির ইতিহাসের সঙ্গে শিল্পের উৎপত্তির ইতিহাস অবিচ্ছেদ্যভাবে যুক্ত হয়ে আছে।

কবে পৃথিবীতে মানুষের উদ্ভব ঘটেছে এ প্রশ্নের অবিসংবাদিত কোন উত্তর না পাওয়া গেলেও অধিকাংশ নৃ-বিজ্ঞানবিদের মতে মানুষ ভৌম-বিভাগের তৃতীয় পর্বে (৬০ লক্ষ বর্ষব্যাপী এই Tertiary time) উদ্ভূত হয়েছে।*

এই Tertiary time-এর শেষ পর্যায়ে—**প্লেইস্টোসিন স্তরে, আনুমানিক দশলক্ষ বৎসর পূর্বে মানুষের আবির্ভাব ঘটেছে। এই প্রাথমিক স্তরের মানুষকে নৃ-বিজ্ঞানীরা নাম দিয়েছেন—'পিথেক্যানথ্রোপাস ইরেকটাস'। এদের পরে—আরো চার-পাঁচ লক্ষ বছর পরে দেখা দেয়—'পিকিঙ মানুষ' ও 'পিল্টডাউন মানুষ'। এরা প্রত্ন-প্রস্তর যুগের মানুষ। তারপর এই যুগেরই অন্যান্য মানুষ—'হাইডেলবার্গ মানুষ' (৪৫০০০০ খ্রীঃ পূঃ), 'নিয়াণ্ডারথাল মানুষ' (৩২৫০০০ খ্রীঃ পূঃ) এবং 'গ্রিমাল্ডি মানুষ' (১৩৫০০০ খ্রীঃ পূঃ) ক্রমে ক্রমে দেখা দেয়। এই যুগের শেষে নব্য প্রস্তর যুগের মানুষ—'ক্রোম্যাগনন্ মানুষ' আবির্ভূত হয় এবং তারপরেই আরম্ভ হয়েছে আধুনিক মানুষের যুগ—আনুমানিক ৬৫০০ খ্রীষ্ট পূর্বাব্দে। বিজ্ঞানীরা মনে করেন এই আধুনিক মানুষ ক্রমে নানা গোষ্ঠীতে ভাগ হয়ে নানা দেশে ছড়িয়ে পড়েছে এবং নানা জাতিতে পরিণত হয়েছে।

এই বিবরণ থেকে আমরা মানুষের জন্মকালের একটা উর্ধ্বসীমা কল্পনা করতে পারি বটে, কিন্তু মানুষ কবে থেকে শিল্প সৃষ্টি করেছে তা জানতে হলে, মানুষের

---

*[Though there are different opinions as to just when the human family split off from thea pes, there is rather general agreement among those familiar with the evidence that man and modern ape are both descendants of some common progenitor somewhere in Tertiary time and this is after all the essential point. *General Anthropology*—Edited by Franz Boas.]

**পৃথিবীর বয়স—১০০০ থেকে ৫০০০ মিলিয়ন বৎসর। এই বিরাট কালকে নিম্নলিখিত যুগে ভাগ করা হয়েছে :

১। Archaeozoic era (larval life began)

২। Proterozoic era (invertebrate)

৩। Palaeozoic era — (i) Early (marine Vertebrates) — (ii) Middle (vertebrates) — (iii) Upper (amphibians)

৪। Mesozoic era (Triassic, Jurassic, cretaceous)

৫। Cenozoic era (Eocene, oligocene, Miocene, pliocene ***pleistocene**).

সমাজ-জীবনের বিভিন্ন স্তরগুলি সম্বন্ধেও আমাদের অবহিত হতে হবে। উন্নত ঊর্ধ্বতন মস্তিষ্ক এবং তার আনুষঙ্গিক নতুন বৃত্তি থাকার জন্য মানুষকে একদিকে যেমন বলা হয়েছে—মনোজীবক অর্থাৎ মননক্ষম জীব, তেমনি অন্যদিকে, গোড়া থেকেই মানুষ সমাজের অন্তর্ভুক্ত বলে মানুষকে 'সামাজিক জীব' বলা হয়েছে। সভ্যতা ও সংস্কৃতির মূলে রয়েছে মানুষের এই দুই প্রকৃতি। ঊর্ধ্বতন মস্তিষ্কের জটিল গঠন থেকে এসেছে বাগভাষা (Speech) সৃষ্টির ক্ষমতা এবং ঐ ক্ষমতার অনিবার্য পরিণতি হিসাবে দেখা দিয়েছে কল্পনা-ভাবনার ক্ষমতা। অন্যদিকে গোষ্ঠীর অন্তর্ভুক্ত হয়েই তাকে জীবনযাপন করতে হয়—আত্মরক্ষা—আত্মপ্রজননাদি মৌলিক জৈবিক প্রবৃত্তি চরিতার্থ করতে হয় বলে, সমগ্র গোষ্ঠীর সঙ্গে এক হয়ে তাকে জীবনসংগ্রামে প্রবৃত্ত থাকতে হয়, গোষ্ঠীর জীবিকার্জনের শ্রমে যোগদান করতে হয়,—গোষ্ঠীর নানা বিধি-নিষেধ মেনে চলতে হয়। জীবনসংগ্রাম মুখ্যতঃ জীবিকা সংগ্রহেরই সংগ্রাম এবং এই সংগ্রামকে কেন্দ্র করেই এবং সংগ্রামের পদ্ধতির পরিবর্তনের সঙ্গে সঙ্গে, মানুষের জ্ঞানবন্ধ, অনুভববন্ধ এবং বাসনাবন্ধ—এক কথায় মানুষের সভ্যতা ও সংস্কৃতি ধাপে ধাপে গড়ে উঠেছে। জীবিকা সংগ্রহের রীতির ভিত্তিতে মানুষের সমাজকে আমরা নিম্নলিখিত পর্যায়ে ভাগ করে দেখতে পারি। প্রথম পর্যায়—আহরণ ও শিকার যুগ [(a) Lower hunters—(food gathering & hunting), (b) Higher hunters—(hunting and fishing)]; দ্বিতীয় পর্যায়—পশুপালন যুগ (Pastoral, two grades); তৃতীয় পর্যায়—কৃষিযুগ (Agricultural, three grades); চতুর্থ পর্যায়—শিল্পযুগ (Industrial stage)। বলা বাহুল্য এই পর্যায়-বিভাগ খুবই মোটামুটি এবং প্রত্যেক বিভাগের মধ্যেই একাধিক উপবিভাগ কল্পনা করা হয়ে থাকে। আরো কয়েকটি লক্ষণীয় কথা এই যে, উন্নত স্তরের আবির্ভাবে নিম্নতর স্তরটি একেবারে বিলুপ্ত হয়ে যায় না, প্রত্যেকটি মানবসমাজ সমান উন্নত নয় এবং সমাজের উন্নতির হিসাব করতে সমাজ বিবর্তনের উল্লিখিত পর্যায়গুলির, কোন্ পর্যায়ে সমাজ এসে পৌছেছে, তাতে সমাজের জ্ঞানে-প্রেমে-কর্মে কি সঞ্চয় হয়েছে তারই—হিসাব-নিকাশ করতে হবে। এখানে মোট কথা আমরা এই পেলাম যে সমাজের ক্রমবিকাশকে বিবর্তনবাদীর দৃষ্টিকোণ থেকে দেখার অর্থ—আহরণ যুগ থেকে আরম্ভ করে শিল্পযুগ পর্যন্ত সমাজের যে পর্ব-বিভাগ করা হয়েছে, সেই পর্ব-বিভাগের পরিপ্রেক্ষিতেই বিশেষ সমাজটিকে স্থাপনা করে পর্যবেক্ষণ করা।

অতএব, ঐতিহাসিক দৃষ্টিতে শিল্পরচনার আলোচনা করতে গেলে প্রথমেই প্রশ্ন উঠবে—ঐ পর্ব-বিভাগের কোন্ পর্বে মানুষের চিত্তে শিল্প সৃষ্টির প্রেরণা জেগেছে? তবে কি আহরণ ও শিকার-যুগেই মানুষ শিল্প রচনা করেছে? এই প্রশ্নের উত্তর—নৃতত্ত্বজ্ঞরাই দিতে সমর্থ এবং তাঁরা বলেন—আদিমতম শিল্পকলার যে নিদর্শন পাওয়া গেছে, তার রচনাকাল—অরিগনেসীয় যুগ অর্থাৎ, খ্রীঃ পূঃ ২০,০০০ থেকে ১০,০০০ খ্রীষ্ট পূর্বাব্দ অবধি কালের মধ্যে। এই যুগে শুধু

যে কারুশিল্পেরই চমৎকার নিদর্শন পাওয়া গেছে, তা নয়, চারুশিল্পেরও বিস্ময়কর নিদর্শন মিলেছে। বাস্তবানুকারিতার দিক দিয়ে এই সব নিদর্শন খুবই চিত্তাকর্ষক। অরিগনেসীয় যুগের—অর্থাৎ প্রত্নপ্রস্তর যুগের চতুর্থ পর্বের সৃষ্টি হলেও* নৃতত্ত্ববিদরা এবং শিল্পরসিকরাও নিদর্শনগুলির সৌন্দর্য দেখে মুগ্ধ হয়েছেন। 'A Short History of Art' গ্রন্থের Pre-historic Art অধ্যায়ে গ্রন্থকারদ্বয় (Blum & Tatlock) এ সম্পর্কে যা লিখেছেন তা উদ্ধৃত করা যেতে পারে; তাঁরা লিখেছেন— 'The first direct manifestations of an art appear in the Aurignatian period (dating from 25000 B. C.) in the form of engravings on stone and paintings on the walls of caves representing either realistic figures (e.g. the statuette of Willendorf, Bavaria) or animals such as horses and reindeer. Among the best examples of the paintings are those in the Altamira caves in the province of Santander in Spain. They were found in 1875 and are so free in style that for long their authenticity was in doubt.'' লিওনার্ড এডাম মহাশয়ও তাঁর 'প্রিমিটিভ আর্ট' নামক গ্রন্থে অরিগনেসীয় শিল্পের আদিমত্বের দাবি স্বীকার করে নিয়েছেন এবং একই মত পোষণ করেছেন। এই সব আবিষ্কৃত নিদর্শনের উপর নির্ভর করে, নৃতত্ত্ববিদগণ এই সিদ্ধান্ত করেছেন যে শিল্পসৃষ্টি ব্যাপার যেমন সুপ্রাচীন তেমনি সার্বজাতিক। বর্তমানকালে যে সকল আদিমকল্প নৃ-গোষ্ঠী দেখতে পাওয়া যায়, তাদের ইতিহাসও এই সিদ্ধান্তকে সমর্থন করে। সুবিখ্যাত নৃতত্ত্ববিদ Ruth Bunzel মহাশয়, Art নামক প্রবন্ধে লিখেছেন :—বর্তমান গোষ্ঠীগুলির মধ্যে এমন কেউই নেই—সংস্কৃতির যত নিম্ন স্তরেই সে গোষ্ঠী থাক না কেন—যার কোন-না-কোন রকম শিল্পকর্ম না আছে। আন্দামান-অধিবাসীদের বিবরণে বলা হয়—তারা আগুনের ব্যবহারটুকু পর্যন্ত জানে না, কিন্তু তারাও নানা রকমের চিত্রে দেহ চিত্রিত করে থাকে এবং নানাবিধ শিরোভূষণ, কোমরবন্ধ, হার, চুরি ও মল ব্যবহার করে, অথচ তাদের দেহ প্রায় নিরাবরণ। তারপর, যতই আর্থিক দৈন্য থাক এমন কোন গোষ্ঠী পাওয়া যায় না যার কোনরূপ কাব্যশিল্প নেই। সব জাতিই গল্প বলে এবং সম্ভবতঃ বলার আনন্দেই বলে। সব জাতিই গান গায় ও নাচে। সব জাতিরই সামাজিক অনুষ্ঠানের জন্য নানারূপ ক্রিয়া-কলাপ আছে। এই সকল ক্রিয়া-কলাপ গোষ্ঠীর আর্থিক বা সামাজিক উদ্দেশ্য সিদ্ধ করেও, স্বকীয় গুণ বা ধর্মের দ্বারা আনন্দদানও করে থাকে। যেখানেই এই স্বকীয় গুণ বা ধর্মকে রূপ-বৈচিত্র্য সৃষ্টির উদ্দেশ্যে পরিবর্ধিত করা হয়, সেখানেই শিল্পের সৃষ্টি হয়।**

*[প্রত্নপ্রস্তর যুগ ৬ পর্বে বিভক্ত :—(১) চেলীয়ান (২) একিউলীয়ান (৩) মুস্তেরিয়ান (৪) অরিগনেসীয়ান (৫) সোলুত্রিয়ান (৬) ম্যাগডেলীয়ান।]

** Among all existing groups, there is none however rude in culture,

রুথ বুনজেল মহাশয়ের মন্তব্যের শেষ বাক্যটির তাৎপর্য অবশ্য লক্ষণীয়। তাঁর মতে, প্রয়োজনীয় বস্তু প্রয়োজন মেটানোর সঙ্গে সঙ্গে যখন রূপমাধুর্যের দ্বারা আনন্দ দান করে তখনই তা শিল্পের মর্যাদা লাভ করে। আদিমতম পর্যায়ের শিল্পনিদর্শন কিছু পাওয়া না গেলেও, প্রত্নপ্রস্তর যুগের নিদর্শন যা পাওয়া গেছে তা থেকে এ অনুমান সহজেই করা যায় যে অতি আদিম কাল থেকেই, অভিজ্ঞতাকে ও আবেগকে ব্যক্ত করবার প্রবৃত্তি মানুষের মধ্যে কাজ করেছে। পণ্ডিতরা অনুমান করেন, চিত্রাঙ্কনের জন্য যে পরিমাণ আয়াস ও আয়োজন আবশ্যক, নৃত্যগীতের জন্য সে পরিমাণ আয়াস-আয়োজন আবশ্যক নয়; সুতরাং নৃত্যগীতকে চিত্রাঙ্কনের পূর্ববর্তী শিল্প হিসাবে গণ্য করা চলে। প্রসিদ্ধ নৃ-বিজ্ঞানবিদ ফ্রাঞ্জ বোয়াস-ও (Franz Boas) এরূপ সিদ্ধান্ত করেছেন। তিনি বলেন—অন্যান্য শিল্প অপেক্ষা কাব্যশিল্প অর্থাৎ গান ও গল্প প্রাচীনতর; কারণ অন্যান্য শিল্পকর্মের জন্য স্থায়ী বসবাসের অপেক্ষা থাকে, নৃত্য-গীত-গল্পের জন্য সেরূপ কোন অবস্থা অত্যাবশ্যক নয়।

…"প্রস্তর-শিল্প, স্থাপত্য, দারুশিল্প প্রভৃতির অস্তিত্ব, স্থায়ী বসবাস-ব্যবস্থা না দেখা দেওয়া পর্যন্ত সম্ভব নয়, কিন্তু কাব্যশিল্প অর্থাৎ নৃত্য-গীত-গল্প, এরূপ কোন অবস্থার মুখাপেক্ষী নয়। শিকারী শিকারের প্রতীক্ষায় থেকে, বা জাল পেতে বসে থেকে, তার কল্পনাকে নির্বিরোধে খেলাতে পারে। শিকারীর অথবা গৃহকর্মনিরতা নারীর দিবা স্বপ্ন থেকে গান ও গল্প জন্মলাভ করতে পারে।"* লেখক তাঁর সিদ্ধান্তের সমর্থনে, 'বুশম্যান' ও এস্কিমোদের কথা তুলেছেন এবং দেখিয়েছেন—অন্যান্য শিল্পে ঐ সব জাতি অত্যন্ত দীন হলেও গানের ও গল্পের

that does not have some characteristic form of art. The Andamanese who have been described as not knowing the art of kindling fire, decorate their bodies with elaborate painted designs and wear ornamental head bands, girdles, necklaces, bracelets on their otherwise naked bodies. And no people however harassed by economic need is without some form of literary art. All people tell tales presumably for the pleasure of telling them all people sing songs and dance and all people have more or less elaborate patterns of behaviour for public performance. All these activities beside serving their purpose in the economic or social life of the groups, give pleasure by their intrinsic qualities. Wherever these inherent values have been enhanced by formal elaboration, we may speak of art.

* Stone-work stone-architecture and heavy wood-work presuppose stabiliby of residence......such restrictions are not present in the art of literature, music and dance, for the hunter watching for game or leisurely attending to his traps, may give free rein to his imagination without interfering with his watchful waiting. Out of the day-dreams of the hunter and of the woman attending to her house-work stories and songs may be spun. [Literature Music and Dance—Franz Boas : *General Anthropology.*]

সম্পদে তারা খুবই সমৃদ্ধ। শ্রদ্ধেয় বোয়াস মহাশয়ের সিদ্ধান্তে আস্থা করলে, একথা অবশ্যস্বীকার্য হয়ে দাঁড়ায় যে মানব-সমাজের অতি প্রাথমিক স্তরেই অর্থাৎ আহরণ ও শিকার যুগের গোড়ার দিকেই, গানের ও গল্পের সৃষ্টি হয়েছে। তবে গান আগে কি গল্প আগে সৃষ্টি হয়েছিল স্পষ্ট করে সে কথা বোয়াস না বললেও অনুমান করে নিতে কষ্ট হয় না। তাঁরই যুক্তি প্রয়োগ করে বলা যেতে পারে—যেহেতু গল্পের জন্য, জাতির বা গোষ্ঠীর জীবনে স্মরণীয় ঘটনা বা অভিজ্ঞতা অপেক্ষিত এবং উন্নততর নির্মাণ সামর্থ্যও অপেক্ষিত আর গানের জন্য তেমন কিছুই অপেক্ষিত নয়, গানকে গল্প অপেক্ষা প্রাচীনতর সৃষ্টি হিসাবে গণ্য করা উচিত। এ সম্বন্ধে এখানে এই পর্যন্ত। আর যা বক্তব্য আছে পরে এবং যথাস্থানে বলা যাবে। এবার বোয়াসের সিদ্ধান্ত সম্বন্ধে যে 'কিন্তু' ওঠার সম্ভাবনা আছে সেই সম্বন্ধে দু-একটি কথা বলা দরকার। গান ও গল্পের উৎপত্তির কারণ হিসাবে বোয়াস যে ভাবে শিকারীর বা শিকারী-পত্নীর দিবা-স্বপ্নকে উৎস বলে গণ্য করেছেন, অনেকেই তাতে একমত হবেন না। আদিম সমাজের মানুষকে এতখানি নিঃসঙ্গ বা আত্মমনস্ক ভাবতে এঁরা রাজী হবেন না। এঁরা মনে করেন—আদিম সমাজের চেতনা জমাট সামষ্টিক চেতনা (Collective Consciousness); গোষ্ঠীর প্রত্যেকটি ব্যক্তির মন যেন একক, একটি গোষ্ঠী-মনেরই অংশ, তার স্বাধীন কোন সত্তা নেই। আহার অন্বেষণাদি যত আচরণ আছে সবই তারা সমষ্টিগত ভাবেই সম্পন্ন করেছে। অতএব এঁদের মতে, শিল্পের জন্ম কোন ব্যক্তিমনের আত্মসমাহিত ধ্যান-কল্পনা থেকে হয়নি, শিল্প জন্মেছে গোষ্ঠী-মনের সামষ্টিক আবেগ প্রকাশ করার যৌথ চেষ্টা থেকে। এই পক্ষের মূল বক্তব্য এই যে, আদিম মানুষ দলবদ্ধভাবে আত্মরক্ষা বা অভিযোজন করতে চেষ্টা করেছে, দলবদ্ধভাবে আহরণ ও শিকার করেছে, দলবদ্ধ হয়ে অতিপ্রাকৃত শক্তিকে—দেব-দেবী ভূত-প্রেতদের তুষ্ট করবার জন্য অনুষ্ঠান করেছে, যৌথভাবে আনন্দ উপভোগ করেছে এবং দুঃখ দুর্ভোগের বেদনা ভোগ করেছে। যেন ভিন্ন ভিন্ন দেহের ভিতর দিয়ে একটি মনই কাজ করে গেছে।

এখানে আর একটি মৌলিক সমস্যার সামনে এসে আমরা দাঁড়িয়েছি। শিল্পের জন্ম ব্যক্তিগত আবেগের অথবা সমষ্টিগত আবেগের প্রেরণা থেকে সম্ভব হয়েছে—এ প্রশ্ন নিয়ে মুনিদের মধ্যে কম মতান্তর দেখা দেয়নি। আদিম সমাজের মন নিয়ে যাঁরা গবেষণা করছেন তাঁদের মধ্যে 'লেভি ব্রুল' মহাশয় অন্যতম এবং তাঁর সিদ্ধান্তটিও লক্ষণীয়ভাবে এককোটিক। তাঁর জমাট সামষ্টিক চেতনার বা "Pre-logical mind"-এর সিদ্ধান্ত সকলে গ্রহণ করেননি। কেউ কেউ বলেছেন—বিচার-বুদ্ধির অস্তিত্ব পশুর মধ্যেও যখন পাওয়া যায়, তখন মানুষের বুদ্ধিকে pre-logical বলা যুক্তিযুক্ত হবে না। লেভি ব্রুল মহাশয়ের সিদ্ধান্ত সমালোচনা করে Karsten তাঁর "Origin of Religion" গ্রন্থে লিখেছেন "My experiences from South America, at any rate are contrary to Levy Bruhl's Theory and Ethnologists at work in other

parts of the world seemed to have arrived at similar results"., এই পক্ষ মনে করেন, অতিপ্রাকৃত চেতনা বা অতিলৌকিক ব্যক্তিসত্তায় বিশ্বাস অনুমানশক্তির অভাবে সম্ভব নয়। অনুমানশক্তি থেকেই ক্রমে সামান্যের ধারণা—Animism, Manaism, Magic, Witchcraft প্রভৃতিতে বিশ্বাস জন্মগ্রহণ করেছে। কারস্টেন মহাশয় বলতে চান—সভ্যতার নিম্নস্তরে যে সব ব্যক্তি ছিল বা এখনও আছে, তাদের 'সামান্যের' ধারণা করার শক্তি কম।* 'আদিম মানবের মনস্তত্ত্ব' অধ্যায়ে কারস্টেন লিখেছেন, "It is because he lacks power to form generic concepts that the laws of nature are quite unknown to the savages, as, too, on the whole, is the notion of necessity. The consequence is that in many cases the natural connection between things and events in the World is not realised by him......Much of what happens arround him appears to him merely as the result of chance or more properly speaking, of the capricious will of invisible supernatural agents." আদিম সমাজের মনের অবস্থা যাই হোক না কেন, লেভি ব্রুল মহাশয় যে ধরনের ব্যক্তিত্ববোধবিহীন সামষ্টিক চেতনার স্তর কল্পনা করেছেন, তা নিয়ে আপত্তি প্রকাশ করলেও সকলেই স্বীকার করেছেন—আদিম সমাজে ব্যক্তির নৈয়ায়িক বুদ্ধির মাত্রা খুবই কম এবং কম বলেই, তারা প্রত্যেক ঘটনার বা কার্যের কারণ হিসাবে অদৃশ্য ও অলৌকিক শক্তি কল্পনা করেছে, আত্মরক্ষার তাগিদে তাকেই নানা উপায়ে তুষ্ট করতে চেষ্টা করেছে এবং অন্ধ বিশ্বাসের দ্বারা পরিচালিত হয়েছে। আদিম সমাজে গোষ্ঠী-চেতনার প্রাধান্য যে এত অধিক, নৈয়ায়িক বুদ্ধির অভাব এবং তার আনুষঙ্গিক ফলই তার অন্যতম কারণ। যাঁরা মনে করেন—"Our thought is conditioned by our being" তারা অবশ্যই বলবেন, নৈয়ায়িক বুদ্ধির অভাব এবং জমাট সামষ্টিক চেতনা অকারণ কোন ঘটনা নয়। ঐ অবস্থার প্রকৃত কারণ খুঁজলে দেখা যাবে যে আদিম সমাজের অভিযোজন প্রচেষ্টার বা রীতির মধ্যেই কারণটি নিহিত আছে। আদিম সমাজের উৎপাদন-বণ্টন-ব্যবস্থায়, ব্যক্তির স্বাতন্ত্র্য ও প্রাধান্য ঘটতে পারেনি যে কারণে, সেই অর্থনৈতিক কারণটিই অর্থাৎ সমাজের শ্রম-বিভাগহীন তথা শ্রেণী-বিভাগহীন অবস্থাটিই সামষ্টিক চেতনার (collective consciousness) প্রাধান্যের জন্য মূলতঃ দায়ী।

এ কথা অস্বীকার করার উপায় নেই—অস্বীকার করলে প্রত্যক্ষবাধ ঘটবেই—প্রকৃতির সঙ্গে বোঝাপড়া করবার, এককথায় অভিযোজন করবার চেষ্টা থেকেই মানুষের জ্ঞানবুদ্ধি ক্রমে ক্রমে উন্মেষিত হয়েছে এবং জ্ঞানবুদ্ধির প্রয়োগের ফলে নূতনতর রীতি-নীতি এবং মনোভাব দেখা দিয়েছে। আজ বিংশ শতাব্দীতে সমাজে যে ব্যক্তি-

* Peoples of low culture possess only to a limited extent the power of abstraction and generalization. [*Origin of Religion*—26]

স্বাধীনতা বা যতখানি ব্যক্তিস্বাতন্ত্র্য প্রশ্রয় পেয়েছে এর কারণ অনুসন্ধান করলেও দেখা যাবে বর্তমান সমাজের শ্রেণী-বিন্যাস, উৎপাদন-বণ্টন রীতি, এবং অধিকৃত জ্ঞান-বিজ্ঞান—এমনি নানা নিমিত্তকারণ একসঙ্গে মিশে আজকের এই স্বাতন্ত্র্য সৃষ্টি করেছে। যত অতীতে যাওয়া যাবে, দেখা যাবে এই স্বাতন্ত্র্যের মাত্রা কমে গেছে। গণতন্ত্রে যে পরিমাণ স্বাতন্ত্র্য সুলভ, অভিজাততন্ত্রে, বা সামন্ততন্ত্রে বা রাজতন্ত্রে ততখানি ব্যক্তি-স্বাতন্ত্র্যের অস্তিত্ব সম্ভব নয়। আবার এই তন্ত্রগুলির ক্রমবিকাশ লক্ষ্য করলেও দেখা যাবে, এদের নিজ নিজ অস্তিত্ব নির্ধারিত হচ্ছে—সমাজের অভিযোজন প্রচেষ্টার প্রকৃতির তথা সভ্যতা-সংস্কৃতির স্তরের দ্বারা। অর্থনৈতিক সংগ্রাম থেকে জন্ম নিচ্ছে বুদ্ধি, বুদ্ধি তৈরি করছে বিধি-বিধান, গড়ে তুলছে সভ্যতা-সংস্কৃতি এবং তারাই নিয়ন্ত্রিত করছে ব্যক্তির সঙ্গে সমাজের সম্পর্কের রূপটি। এই দিক থেকে দেখলে, যেহেতু আদিম সমাজে উৎপাদন ব্যবস্থা (আহরণ ও শিকার) ছিল অতি নিম্নস্তরে এবং জ্ঞানবুদ্ধিও ছিল অতি স্থূল, ব্যক্তির পক্ষে সমাজ-নিরপেক্ষ স্বাতন্ত্র্য কল্পনা করার কোন অবকাশই ছিল না; সেখানে জমাট গোষ্ঠী-চেতনার—সামষ্টিক চেতনার প্রাধান্যই স্বাভাবিক।

কিন্তু তাই বলে কি গানকে বা গল্পকে সমগ্র গোষ্ঠীর সমবেত চেষ্টার ফল বলে মনে করা চলে? সমগ্র গোষ্ঠী সমবেতভাবে কাজ করতে করতে গান করছে বা অবসর সময়ে অথবা বিশেষ অনুষ্ঠানে গল্প শুনছে—এ এক কথা, কিন্তু সমগ্র গোষ্ঠী সমবেত চেষ্টায় গান রচনা করছে, গল্প রচনা করছে—এ ভিন্ন কথা। সুতরাং সমস্যা হচ্ছে সামষ্টিক চেতনার প্রাধান্য যতই থাক, পদরচনা বা বাক্যরচনাকে যৌথ প্রচেষ্টা বলা চলে কি না। এখানেও দুটি স্পষ্ট মত পাওয়া যায়। একদল বলেন—আদিম সমাজের গান ও গল্প যৌথ রচনা; যেন—'a whole folk can compose a ballad'। Lascelles Abercrombie মহাশয় তাঁর 'দি এপিক' নিবন্ধে উক্ত মতের সমালোচনা করে লিখেছেন—"This notion that such a thing as a 'folk-spirit' can create art and that the art which it does create must be somehow better than other art, is, I suppose, the offspring of democratic ideas in politics. The chief objection to it is that there never has been and never can be anything in actuality corresponding to the "folk-spirit" which this notion supposes poetry is the work of poets, not of peoples or communities; artistic creation can never be anything but the production of an individual mind."—(২৭ পৃষ্ঠা)। এবার ক্রোশ্বির মতে, শিল্প কখনই সমগ্র গোষ্ঠীর যৌথ সৃষ্টি হতে পারে না, শিল্প সব যুগেই ব্যক্তি-মনের সৃষ্টি। তবে 'ব্যক্তি-মন' বলতে নিশ্চয়ই এমন মন বুঝায় না যা সম্পূর্ণভাবেই সমাজনিরপেক্ষ, সমগ্র সমাজের জ্ঞান-অনুভব-ইচ্ছার সঙ্গে যে মনের কোনরূপ সম্পর্ক নেই। সুতরাং সামষ্টিক রচনা বলতে যদি এই বুঝায় যে দশের বাসনা ও আবেগ ব্যক্তি-মাধ্যমে আত্মপ্রকাশ করে,

সমগ্র গোষ্ঠীর আবেগ ব্যক্তির মুখে মুখর হয়ে উঠে, তাহলে নিশ্চয়ই আপত্তি করবার কিছু থাকে না এবং দুই অতিকোটিক মতের মধ্যে সামঞ্জস্যবিধান করা যায়। খ্রীস্টোফার কডওয়েল, কাব্যের উৎপত্তি সম্বন্ধে যে সিদ্ধান্ত করেছেন তাকে মধ্যপন্থা বলা যেতে পারে; তিনি লিখেছেন—"Thus a rough type of the matrix in which poetry was born, we take the average food-gathering or hunting tribe of today where poetry is charm, prayer and history. This undifferentiated group shares social functions and therefore thoughts in common and is bound by that primitive sympathy which Kohler has described in anthropoid apes and which Mc.Dougal considers a specific human instinct. With this group appears a heightened language, the common vehicle of all that seems worthy of preservation in the experience of man." (Illusion and Reality) ॥ অর্থাৎ আহরণযুগে বা শিকারযুগেই কাব্যশিল্প সৃষ্টি হয়েছে। এই আদিম সমাজের কাব্য একাধারে জাদু, দেবস্তুতি এবং ইতিহাস। এই সমাজ শ্রেণীহীন। সকলেই এখানে একসঙ্গে অনুষ্ঠানাদি করে; সুতরাং সকলের চিন্তা-ভাবনার মধ্যেও সাম্য থাকে; পরস্পরের মধ্যে নিবিড় আদিম সহানুভূতি; এইরূপ আদিম কোন গোষ্ঠীর মধ্যেই, স্মরণীয় অভিজ্ঞতাকে স্মরণ, রক্ষা ও সঞ্চার করার প্রয়োজনে আবেগময় ভাষার সৃষ্টি হয়। জর্জ টমসন, তাঁর 'মার্কস্-ইজিম এ্যাণ্ড পোয়েট্রি' পুস্তিকায়, শ্রমের সঙ্গে ভাষার নিবিড় কার্যকারণ যোগ নির্দেশ করার পরে, সিদ্ধান্ত করেছেন—"Starting as a directive accompaniment to the use of tools, it became language as we understand it—a fully articulate, fully conscious mode of communication between individuals. In the mimetic dance, however, it survived as the spoken part, and there it retained its magical function. And so we find in all languages two modes of speech—common speech, the normal, everyday means of communication between individuals, and poetical speech, a medium more intense, appropriate to collective acts of ritual, fantastic, rhythmical, magical." কডওয়েলের মতেও—এই "rhythmical language, the language of collective speech is the language of public emotion." এবং "poetry, combined with dance, ritual and music becomes the great switchboard of the instinctive energy of the tribe, directing it into trains of collective actions......". তবে কডওয়েলের 'language of collective speech'-কে 'collective creation' বললে কিন্তু ঠিক বলা হবে না। কারণ তাঁর মতে কাব্য 'subjective' অর্থাৎ ব্যক্তিমনেই সৃষ্টি। Durkheim

আদিম গোষ্ঠীর চেতনা সম্বন্ধে যে ধারণা পোষণ করেন, কডওয়েল তা মানেন না। ডুর্খেইমের মত সমালোচনা করে তিনি সিদ্ধান্ত করেছেন—"Durkheim's conception of a tribe whose conciousness is solid crystal and undifferentiated, corresponding to its undifferentiated economy, in its absoluteness misses the significance of genetic individuality as the basis of economic differentiation......" (The Birth of Poetry—Chap., Page10-11) মোট কথা, যে সমাজে ব্যক্তির ব্যক্তিগত বাসনা বলে কোন কিছু নেই এমন সমাজের কল্পনা কল্পনামাত্রই। এই কল্পনা যেমন বৈজ্ঞানিক সিদ্ধান্তের বিরোধী তেমনি প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতাবিরুদ্ধও বটে। অবশ্য তাই বলে কেউ যেন একথা মনে না করেন যে ব্যক্তির বাসনা-কামনার স্বাতন্ত্র্য স্বীকার করলে সঙ্গে সঙ্গে আদিম সমাজের সামষ্টিক চেতনার অস্তিত্বকেই অস্বীকার করা হয়। গোষ্ঠীচেতনার প্রাধান্য আদিম সমাজে প্রবল এবং সমাজবিবর্তনের সঙ্গে সঙ্গে ব্যক্তি-চেতনা ক্রমশঃ বৃদ্ধি পেয়েছে—এ তো ঐতিহাসিক সত্য ঘটনা। অকারণে যখন কোন ঘটনা ঘটে না, তখন এ ঘটনাটিও অকারণ নয়। কারণটি সমাজের ক্রমবিকাশ—উৎপাদন-বণ্টন ব্যবস্থার পরিবর্তন—ছাড়া আর কিছুই নয়। কারণ অর্থনৈতিক তথা সামাজিক বিধি-ব্যবস্থাই শেষ পর্যন্ত, সমাজের সঙ্গে ব্যক্তির সম্পর্কের রূপটি কি হবে তা নিয়ন্ত্রিত করে থাকে। ব্যক্তির সমাজানুগত্যের তীব্রতার মাত্রা আদিম সমাজে সবচেয়ে বেশী। সমাজ যত শ্রেণী-বিভক্ত হয়েছে—শ্রেণী নিজের স্বার্থ সম্বন্ধে যত সচেতন হয়েছে, তত সমাজানুগত্যের তীব্রতা কমেছে, ব্যক্তির স্বার্থচিন্তা এবং স্বাতন্ত্র্যবোধ বেড়েছে। বলা বাহুল্য, সমাজের ক্রমবিবর্তনের পরিপ্রেক্ষিতে দাঁড় করিয়ে দেখলেই, ব্যক্তি-চেতনার ক্রমবিকাশের অর্থাৎ সামষ্টিক চেতনা থেকে মুক্ত হওয়ার যথার্থ কারণটি চোখে পড়বে।

কাব্যকে সামাজিক মনের, সামষ্টিক চেতনার, সৃষ্টি অথবা ব্যক্তি মনের সৃষ্টি যা-ই বলা হোক না কেন, কাব্যে যেহেতু সামাজিক মানুষেরই মনের কথা ব্যক্ত হয়, প্রতি যুগের কাব্যে সেই যুগেরই বাসনা-কামনা-অভিজ্ঞতা প্রকাশিত হয়। ফ্রাঞ্জ বোয়াসের সিদ্ধান্ত উল্লেখ করা অপ্রাসঙ্গিক হবে না—বোয়াস বলেছেন—"The contents of Poetry are as varied as the cultural interests of the people." শ্রীযুক্ত লিওনার্ড এডাম মহাশয়ও তাঁর 'প্রিমিটিভ আর্ট'-গ্রন্থে সুস্পষ্টভাষায় লিখেছেন—শিল্পকলা জীবনযাত্রানিরপেক্ষ কোন সামগ্রী নয়, শিল্প জাতির ও জাতীয় সংস্কৃতির ইতিহাসের সঙ্গে অবিচ্ছেদ্যভাবে যুক্ত।* শিল্পী সামাজিক মানুষ বলেই পরিবেশনিরপেক্ষ হওয়া তাঁর পক্ষে সম্ভব নয়। প্রাকৃতিক ও সাংস্কৃতিক পরিবেশ থেকেই শিল্পী তার সৃষ্টির উপাদান সংগ্রহ করে থাকেন। বাসনার ছাঁদে ঢেলে শিল্পী নতুন নতুন মূর্তি গড়েন বটে, কিন্তু সেই সব মূর্তিতে সমাজ-মনেরই প্রকৃতি প্রতিফলিত হয়। 'মিথোলজি

* Art is not an isolated phenomenon. It is part of a culture linked up with the history of the culture and history of the people.

এ্যাণ্ড ফোকলোর' প্রবন্ধে ফ্রাঞ্জ বোয়াস প্রমাণ করতে চেষ্টা করেছেন—উৎকল্পনাময় পৌরাণিক কাহিনীগুলি পর্যন্ত সমাজের ক্রমবিকাশের স্তরগুলির সঙ্গে ঘনিষ্ঠভাবে যুক্ত হয়ে আছে। তাঁর মন্তব্যটি উদ্ধৃতিযোগ্য—"The forms of mythologies show quite consistently that systematization goes hand in hand with greater systematization of cultural life. Where political or religious organization is highly integrated, we are likely to find also integration of mythological concepts that correspond to the types of organization formed in human society. The converse is even more true. When the order of social life is loose, when instead of a firm integration of social life, a loose organization prevails, the mythological world corresponds to these conditions and the mythology is full of contradictions."

পৌরাণিক কাহিনীর মতো উদ্ভট উৎকাল্পনিক কাহিনীও শেষ পর্যন্ত সামাজিক অবস্থা দ্বারা নিয়ন্ত্রিত হয়ে থাকে—এই সিদ্ধান্তের গুরুত্ব সম্বন্ধে অবশ্যই অবহিত থাকা দরকার। শিল্প কল্পনার সৃষ্টি—এই কথা বলে যাঁরা শিল্পকে সমাজ-নিরপেক্ষ—পরিবেশনিরপেক্ষ ও নিরাশ্রয় অদ্ভুত সামগ্রীতে পরিণত করতে চান এবং শিল্পরচনার প্রতিভাকে অলৌকিক ও অনিয়ত ব্যাপার বলে চালাতে চেষ্টা করেন, ফ্রাঞ্জ বোয়াসের মন্তব্য স্মরণ করে তাঁরা নিশ্চয়ই খানিকটা প্রকৃতিস্থ হবেন। যুক্তিকে সজাগ রাখলে কডওয়েলের মতোই সিদ্ধান্ত করতে হবে—"Poetry, then, cannot be separated from the society whose specifically human activity secretes it." এককথায়—"The phantasy of Poetry is a social image".

এখন, কাব্যের কল্পনায় যদি সমাজ-চিত্রই প্রতিফলিত হয়, তাহলে একথা অস্বীকার করার উপায় নেই যে কাব্যে বিশেষ যুগেরই সামাজিক অভিজ্ঞতা ও বাসনা ব্যক্ত হয়ে থাকে। এই সূত্রটিকে আদিম যুগের সাহিত্যের বিষয় নির্ধারণ করতে প্রয়োগ করলে, সহজেই আমরা এ সিদ্ধান্তে পৌঁছতে পারি যে আদিম সমাজের কাব্যশিল্পে আদিম সমাজেরই পুরুষার্থ ও চিন্তা ব্যক্ত হয়েছে। আদিম জাতিগুলির 'গান' ও 'গল্প' বিশ্লেষণ করলেই, এই সিদ্ধান্তের যাথার্থ্য উপলব্ধি করা যাবে। বিজ্ঞানীরা, ভ্যাঙ্কুভের দ্বীপের 'কোয়াকিয়ুতুল ইণ্ডিয়ান'-দের গান পর্যালোচনা করে যে তথ্য আমাদের কাছে হাজির করেছেন তা থেকে জানা যায় যে ঐ আদিম জাতিদের মধ্যে (অবশ্য কোনও আদিমজাতিকেই আজ আদিমতম অবস্থায় পাওয়া যায় না), নিম্নলিখিত রকমের গান আছে। (ক) শিশু-আদরের গান :— মাতা-পিতারা শিশুকে নাচাতে নাচাতে এই গান করে। (খ) প্রেমের গান :— যুবকরা সাধারণতঃ দল বেঁধে, রাস্তায় ঘুরতে ঘুরতে এইসব গান করে (গ) ভোজের গান :—ভোজসভায় গৃহকর্তার প্রশস্তি গাওয়া হয় (ঘ) যুদ্ধের গান (ঙ) ধর্মের

গান।—এই গানগুলির প্রকৃতি বিশ্লেষণ করে দেখা যায় শিশু-আদরের গান বাৎসল্য-মূলক অর্থাৎ সন্তানস্নেহের সহজ সংস্কারের উৎস থেকে জন্মেছে, প্রেমের গান জন্মেছে প্রজননবৃত্তির উৎস থেকে, ভোজের গান জন্মেছে—আত্মরক্ষাবৃত্তির ও গোষ্ঠী-অভিমানের পরিপূরণ তথা আনন্দ থেকে, যুদ্ধের গান সৃষ্টি হয়েছে গোষ্ঠীর আত্ম-প্রতিষ্ঠা কামনার পরিপূরণ থেকে এবং ধর্মের গান জন্মেছে অতিপ্রাকৃত-চেতনাকে দৈববিশ্বাসকে এবং তদানুষঙ্গিক নানা ভয়ভক্তিমূলক অনুষ্ঠানকে কেন্দ্র করে। কিন্তু এই গানগুলির মধ্যে গোষ্ঠীর এবং গোষ্ঠীভুক্ত ব্যক্তির বিচিত্র রকমের আবেগ ব্যক্ত হলেও, যে গানকে সকল গানের আদি বলা হয়েছে সেই 'শ্রম-গীতি' (labour song) এই তালিকায় স্থান পায়নি। শ্রদ্ধেয় সমালোচক জর্জ টমসন বলতে চেয়েছেন—"human rhythm originated from the use of tools" (Marxism & Poetry)॥ অর্থাৎ ছন্দের সৃষ্টি হয়েছে হাতিয়ার প্রয়োগের চেষ্টা থেকেই। বাচিক অভিব্যক্তির পিছনে বা সঙ্গে আঙ্গিক অভিব্যক্তি বেশী বা কম লেগে থাকেই। আদিম অবস্থায় কথার সঙ্গে অঙ্গ-ভঙ্গির যোগ খুবই বেশী ছিল। ছন্দের মূল নিমিত্তকারণ যদিও হৃদ্‌স্পন্দন (heart-beat) অর্থাৎ—ছন্দের উৎপত্তি শেষ পর্যন্ত দেহ থেকেই, তবু একথা বিশেষভাবেই মনে রাখা দরকার—দেহকে নানা কাজে ব্যবহার করতে যাওয়ার ফলে কাজের প্রকৃতি এবং দেহের গতি বা প্রয়োগরীতি মিলেই ছন্দের সৃষ্টি হয়েছে।

প্রত্যেকটি কাজের জন্য দেহকে প্রতি মুহূর্তেই উদ্যোগী থাকতে হয়। প্রত্যেক আচরণের সঙ্গে উদ্যোগ ওতপ্রোতভাবে মিশে থাকে। এই উদ্যোগকে, কাজের আভ্যন্তরিক অনুকরণ বললে মিথ্যা কিছুই বলা হয় না। কাজের জন্য দেহ যত ভঙ্গিমায় নিজেকে নিযুক্ত করতে চেয়েছে এবং তা থেকেই ছন্দের সৃষ্টি হয়েছে। ভাষার উৎপত্তি ও ক্রমবিকাশও যে শ্রমকে কেন্দ্র করেই সম্ভব হয়েছে—এ কথাও এঁরা বলেছেন। 'কাজ' সৃষ্টি করেছে 'কথা'র আবেগ, কথা সৃষ্টি করেছে কাজের প্ররোচনা। কাজ এনেছে কথার অবকাশ, কথা যুগিয়েছে কাজের উদ্দীপনা। একে অন্যের পরিপোষক। উভয়ে পরস্পর-সাপেক্ষ। দেহভঙ্গিমা এবং কথা যে কাজকে সুকর ও সুখকর করে তোলে, আদিম সমাজের মানুষ তা বুঝেছিল, কিন্তু তার কারণ বুঝতে পারেনি এবং পারেনি বলেই ক্রমে 'শ্রমগীতি' তাদের কাছে 'জাদু'র মর্যাদা পেয়েছিল। যাই হোক, অনুমানের আগে যেমন প্রত্যক্ষের স্থান, তেমনি অতিপ্রাকৃত চেতনার বা জাদুর আগে অভিযোজনের—আত্মরক্ষার চেষ্টার, এককথায় শ্রমের স্থান। অতএব 'শ্রম-গীতি'কেই গানের 'মৌল' বলে মনে করা যেতে পারে। এই মৌল থেকেই ক্রমে ক্রমে অন্যান্য অনুষ্ঠানে গাওয়া বা বিশ্রামের অবকাশে গাওয়া গানের জন্ম হয়েছে, এই অনুমান স্বাভাবিক।

জীবনাবেগ যত বিচিত্র খাতে প্রবাহিত হয়েছে, তত বিচিত্র হয়েছে প্রকাশের বিষয় ও রীতি। শ্রম-গীতি থেকে ধর্ম-গীতি পর্যন্ত, যত গীতির সৃষ্টি হয়েছে,—সমস্তই জীবনাবেগের পুষ্পিত বিকাশ। অতএব জীবনের সঙ্গে সম্পৃক্ত।

আদিম সমাজের কাব্যশিল্পে বিষয়বস্তুই যে শুধু সমাজের পুরুষার্থ সাধনার বৈশিষ্ট্য দ্বারা নির্ধারিত, তা নয়, কাব্যের রূপ বা রীতিও সামাজিক অবস্থার দ্বারা নিয়ন্ত্রিত। এই নিয়ন্ত্রণ ব্যাপারটির রহস্য সম্যক উদ্‌ঘাটন করতে পারলেই আমরা রচনারীতির ক্রমবিকাশের যথার্থ কারণ নির্দেশ করতে সমর্থ হব। কেন আদিম ও প্রাচীন সমাজের প্রকাশরীতি ছন্দোবদ্ধ, কেন গদ্য সাহিত্যের উদ্ভব পদ্যবন্ধের পরে সম্ভব হয়েছে, কেন কাব্যশিল্পের নানা জাতি একই কালে রচিত হয়নি, এই সমস্ত 'কেন'র উত্তর সমাজ-প্রকৃতির সঙ্গে কাব্যের অন্তরঙ্গ যোগ ব্যাখ্যা না করে, কিছুতেই সন্তোষজনক মাত্রায় দেওয়া সম্ভব নয়। আদিম সমাজের কাব্য একাধারে নৃত্য-সুর-ছন্দ-ভাষার সমবায় কেন, কেন আদিম কাব্যের সঙ্গে নৃত্য ও সুর ওতপ্রোতভাবে সম্পৃক্ত—টমসন মহাশয় এর কারণ নির্দেশ করতে গিয়ে লিখেছেন—নৃত্যকলা, সংগীতকলা এবং কাব্যকলা আদিম অবস্থায় অবিভক্ত, কারণ—"Their source was the rhythmical movement of human bodies engaged in collective labour."

নৃত্য-সুর-কাব্যের এই সান্নিপাতিক অভিব্যক্তি, আদিম অশ্রেণীবিভক্ত সমাজেরই, 'undifferentiated economy'-রই অনিবার্য পরিণতি। যে গোষ্ঠী-উৎসব থেকে কাব্যের জন্ম, সেই গোষ্ঠী শ্রেণী-বিভক্ত না হওয়া পর্যন্ত এবং সমাজে শিল্পীদের স্বতন্ত্র মর্যাদা না হওয়া পর্যন্ত কাব্যশিল্পের পক্ষে, নৃত্য ও সংগীত থেকে পৃথক হয়ে এসে স্বতন্ত্র মর্যাদা পাওয়া সম্ভব হয়নি। কাব্যশিল্পে বিবর্তন কিভাবে ঘটেছে সেই সম্পর্কে আলোচনা করতে গিয়ে শ্রীযুক্ত টমসন মহাশয় যা লিখেছেন তা থেকে এই অংশটুকু উদ্ধৃত করলে বক্তব্যটি স্পষ্ট হবে বলে আশা করি। টমসন লিখেছেন—"The three arts of dancing, music and poetry began as one..................The first step towards poetry properly so called was the elimination of the dance. This gives us song. In song poetry is the content of the music, the music is the form of poetry. Then these two diverged. The form of poetry is its rhythmical structure, which it has inherited from song but simplified so as to concentrate on its logical content. Poetry tells a story which has an internal coherence of its own, independent of its rhythmical form. And so later there emerged out of poetry the prose romance or novel in which poetical diction has been replaced by common speech..............".

এই দীর্ঘ উদ্ধৃতিতে, কাব্যশিল্পের রূপ-রীতির ক্রমবিকাশের একটা রেখারূপ ফুটে উঠেছে বটে, কিন্তু এ কথাও এই প্রসঙ্গে উল্লেখযোগ্য যে এই ক্রমবিকাশের বা বিশ্লেষের ব্যাপারটি একদিনের এবং অতি সরল ঘটনা নয়। যেহেতু,—কডওয়েলের ভাষায় বলা যেতে পারে—"......World of art is the world of social

emotion—of words and images which have gathered, as a result of the life experiences of all, emotional associations common to all, and its increasing complexity reflects the increasing elaboration of social life"—(২০ পৃষ্ঠা)।। অর্থাৎ শিল্পের জগৎ সামাজিক আবেগের জগৎ—শব্দ ও রূপ-কল্পনার জগৎ। এদের জটিলতা সমাজ-জীবনের ক্রমবর্ধমান জটিলতাকেই প্রতিফলিত করে; নৃত্য-সুর-ছন্দোময় আদিম কাব্যশিল্পের মধ্যে বিশ্লেষ ঘটার অবকাশ বা অবস্থা না দেখা দেওয়া পর্যন্ত নিশ্চয়ই নৃত্য থেকে গান এবং গান থেকে কাব্য পৃথক হয়নি। তেমনি, নিছক আবেগের প্রকাশ 'গীতিকবিতা' থেকে (মোল্‌টনের ভাষায় literary protoplasm থেকে) ক্রমে ক্রমে যে সব কাব্য-প্রজাতির (species) উদ্ভব ঘটেছে, তারও মূলে কারণ হিসাবে রয়েছে সমাজের ক্রমবিকাশ ও ক্রমবর্ধমান জটিলতা।

গীতবন্ধ থেকে পদ্যবন্ধ এবং পদ্যবন্ধ থেকে গদ্যবন্ধ—রচনারীতির এই ক্রমবিকাশকে ভালভাবে ব্যাখ্যা করতে গেলে, সমাজ-বিবর্তনের ইতিহাসকে পটভূমি হিসাবে ব্যবহার করতেই হবে। দেখা যাবে সঞ্চারণের (communication) প্রত্যক্ষ দায়িত্ব থাকা পর্যন্ত, কাব্যের পক্ষে, গীতবন্ধ ও পদ্যবন্ধকে এড়িয়ে যাওয়া বা থাকা সম্ভব হয়নি এবং সঞ্চারণের দায়িত্ব যত পরোক্ষ হয়েছে, তত পদ্যবন্ধের অপরিহার্যত্ব হ্রাস পেয়েছে—সঞ্চারণের স্থলে 'প্রকাশন' (expression) কাব্যের উদ্দেশ্য হয়ে ওঠাতেই গদ্যবন্ধের অবকাশ উপস্থিত হয়েছে। গোষ্ঠী-উৎসবই যেখানে সঞ্চারণের একমাত্র অবকাশ, সেখানে গীতবন্ধ ও পদ্যবন্ধের অপরিহার্যত্ব কত, সহজেই তা অনুমান করা যেতে পারে। এই কারণেই আদিম সমাজের কাব্য গীতবন্ধ। শুধু যে কবিতাই গীতবন্ধ তা নয়, আদিম সমাজের গল্পও গীতবন্ধ। শ্রদ্ধেয় ফ্রাঞ্জ বোয়াস মহাশয়ের সিদ্ধান্তটি এর প্রমাণ হিসাবে উদ্ধৃত করা যেতে পারে। তিনি লিখেছেন:—"Primitive rhythmic poetry that is not sung is, as far as I am aware, unknown. It is, therefore, correct to speak of song rather than of poetry. All song is accompanied by body movements that are often associated with noise such as hand-clapping or stamping the ground and also by swaying of the body. Therfore poetry, music and dance form an inextricable unit." এই গানের রূপ-আলোচনা প্রসঙ্গে নৃ-বিজ্ঞানীরা দেখিয়েছেন—আদিম সমাজের গানের প্রাথমিক পর্যায়ে সুসমন্বিত বাক্য-বিন্যাস পাওয়া যায় না। এই সব গানে কথা খুবই কম, সুর-লয়ের প্রবাহটাই প্রধান; যেন সুর-প্রবাহের ভিতরে দু-চারটে কথা এখানে-ওখানে ভেসে আছে। কালক্রমে এই গীতের মধ্যেও ক্রমবিকাশ ঘটেছে এবং তার ইতিহাস তান-লয়ের প্রবাহে 'কথা'র ক্রমবৃদ্ধির ইতিহাস।*

* In primitive music we find numerous songs in which the melody is carried solely by vocables like our la-la-la in songs the words of which

আবেগকে শব্দ-সংকেতে প্রকাশ করার সামর্থ্য যত বেড়েছে তত সুরের মধ্যে অর্থ-ব্যঞ্জক শব্দের পরিমাণও বেড়েছে—গানের শব্দার্থ-সমৃদ্ধি ঘটেছে। গানের ক্রমবিকাশ যাই হোক আদিম সমাজের গান এবং গল্পের মধ্যে স্পষ্ট সীমারেখা টেনে দেওয়া যে সম্ভব নয়—প্রায় সকলেই তা স্বীকার করেছেন। 'গল্প' বলতেই আমাদের মনে যে জাতীয় গদ্যরচনার রূপ জেগে ওঠে আদিম সমাজের গল্প ঠিক সেই জাতীয় গদ্য রচনা নয়। যার উপর নির্ভর করে আমরা আদিম গল্প সম্বন্ধে আলোচনা করে থাকি সেই আবিষ্কৃত বা সংগৃহীত আদিমজাতির গল্পগুলি বস্তুতঃ কোন্ বন্ধে রচিত তা ঠিকভাবে জানা যায় না। যাঁরা এইগুলি ইউরোপীয় ভাষায় তর্জমা করেছেন তাঁরা আসল রূপটি ধরতে পেরেছেন কিনা সে বিষয়ে সন্দেহের অবকাশ আছে। বিশেষজ্ঞ ফ্রাঞ্জ বোয়াস এ বিষয়ে যে সতর্কবাণী শুনিয়েছেন তা অবশ্য স্মরণীয়—"It is very difficult to gain correct understanding of the form of primitive prose, because most of the available material has been recorded in European languages only and it is impossible to determine the accuracy of the rendering." তবে আসল রূপের সম্বন্ধে যত বিসংবাদই থাক—এক বিষয়ে সকলেই একমত—সকলেই স্বীকার করেছেন—"Rhythm belongs not only to song but also to prose." গল্পগুলি বিশ্লেষণ করে পণ্ডিতরা দেখেছেন—যেমন গানে তেমনি গল্পে ধ্রুব পদের (ধুয়ো) অনুবৃত্তি আছে; কোন কোন গল্পে এমন অংশ আছে যা উক্তি-প্রত্যুক্তি বন্ধে গ্রথিত, আবার কোন কোন গল্প একটানা বর্ণনায় এবং একই রূপ ছন্দে রচিত। কিন্তু সব গল্পই যে সুরে আবৃত্তি করা হত, গল্পের গঠন দেখলেই বুঝতে পারা যায়। প্রায় গল্পেই একটা ধ্রুববাক্য (fixed formal parts) আছে। চীনুক ইণ্ডিয়ানদের একটি গল্পে—পাঁচ ভাই একে একে একই ধরনের কাজ করে, চার ভাই একে একে প্রাণ হারায়, পঞ্চমভাই কৃতকার্য হয়। প্রত্যেক ভাইয়ের কথা ও কাজ একই। গল্পে একই কথা ও কাজ বারবার আবৃত্তি করা হয়েছে। পুয়েব্লো ইণ্ডিয়ানদের গল্পেও একই রীতির নিদর্শন পাওয়া যায়—চার বোনের গল্পে একই ঘটনার চারবার অনুবৃত্তি করা হয়েছে। নিউগিনির

are not familiar to us or in the frequent refrains. The musical elements of such songs are solely tune and rhythm. Sometimes the vocables itself may have a significance indicating a certain emotion or situation. Such are the vocables of wails or those suggesting the cries of animals or of definite spirits. In other cases the song may be interspersed with a single word here and there, like an outcry adjusted to the regular course of the tune, while the rest is carried on by vocables. In many cases, the words, even when forming continuous sentences, are stored by lengthening and abbreviation—an extended use of the method we employ in using apostrophe, wrong accents or extra-ordinary lengthening in order to fit words in a tune.

পাপুয়ানদের গল্পেও দেখা যায়—পাখীরা একের পর এক এসে জলে-ডোবা লোকটার পাকস্থলী ঠুকরিয়ে জল বের করছে। এস্কিমোদের একটি গল্পের দৃষ্টান্ত দিয়ে এ প্রসঙ্গের উপসংহার করছি। গল্পটি 'Literature, Music and Dance' প্রবন্ধ থেকে সংকলিত। একটি স্ত্রীলোক এবং গৃহের অধিষ্ঠাত্রী দেবতার মধ্যে কথোপকথন—

কোথায় এর গৃহস্বামী কোথায় এর প্রভু? গীত-গৃহের গৃহস্বামী আছে? আছে কোন প্রভু? নেই নেই গৃহস্বামী নেই…

এখানে সে সেখানে সে আছে, কোথায় তার পা? পায়ের গোড়ালি বা কোথা? কোথায় তার জানু আর উরু আছে কোথায়?

এই এখানে এই সেখানে তারা। পাকস্থলী কোথায়?

এখানে আছে সেখানে আছে বটে। বক্ষস্থল কোথায়, তার কোথায় আছে বাহু, কোথায় তার কাঁধ আর কোথায় তার মাথা? এই এখানে—এই সেখানে সব॥

বলা বাহুল্য এই জাতীয় রচনাকে গল্প না বলে সুরে-আবৃত্তিযোগ্য গান বলাই উচিত। শুধু গল্পেই যে আদিম জাতিরা সুর ব্যবহার করে তা নয়, সাধারণ আদর-অভ্যর্থনায় তাঁরা সুরে কথা বলে। ইণ্ডিয়ানরা (আমেরিকার) অতিথিদের অভ্যর্থনা করার সময়ে সুর করে আবৃত্তি করে—

এই সেই ঘর, আমার বৃদ্ধ প্রপিতামহের মহ্ওয়ার।
যিনি আপনাদের আমন্ত্রণ করে গেছেন
এই সেই ঘর, আমার বৃদ্ধ প্রপিতামহ মহ্ওয়ার।
বালুময় বেলাভূমিতে যিনি আমন্ত্রণ করেছেন
এই সেই ঘর,……
আমন্ত্রণ করেছেন যিনি বাঁকা বেলাভূমিতে
এই আমার বাবার ভোজের-ঘর
যিনি জোয়ারের সময় আমন্ত্রণ করেছেন—
বালুচরে এখন আমি আছি বাবার স্থলে
আমি নিমন্ত্রণ করছি আপনাদের
আমার ঘরে আসুন, আমার ঘর দেখুন।

Kwakiutl-ইণ্ডিয়ানরা এই সব ক্ষেত্রে প্রত্যেক শব্দের পরে 'আই' (ai) ধুয়ো বা আগে 'হা' শব্দ ব্যবহার করে। অতিথি অভ্যর্থনা তারা এইভাবে করে:—

এসো—আই আই
ভাইসব—আই আই
আমার এই ভোজে—আই আই।

আফ্রিকাতেও আদিম জাতিরা ধুয়ো ও সুর সহযোগে গল্প বলে থাকে। গল্প-বক্তা বলেন আর শ্রোতারা হাতে তাল দিয়ে ধুয়ো টানে। গল্পকার হয়তো বললেন—'কচ্ছপে মারল এক চিতাবাঘ' শ্রোতারা সঙ্গে সঙ্গে ধুয়ো ধরল—'চিতাবাঘ! চিতাবাঘ!' এই ধরনের গল্প গানেরই রকমফের—সুরে-সঞ্চারিত অভিজ্ঞতা বিশেষ।

এই সব গল্পের বাঁধুনি ও দৈর্ঘ্যও সব ক্ষেত্রে একরূপ নয়। কোন কোন জাতি দীর্ঘ ও জটিল কাহিনী ভালবাসে বটে, কিন্তু অধিকাংশ জাতির গল্পই ছোট ও সরল। তবে, ছোট ছোট কাহিনী জুড়ে গল্পকে দীর্ঘ করার চেষ্টাও যে একেবারে দেখা যায় না এমন নয়। প্রায়-ক্ষেত্রেই ব্যক্তিবিশেষকে কেন্দ্র করে এই সব দীর্ঘ গল্প গড়ে উঠেছে। ব্যক্তিসূত্রে ঘটনা গেঁথে গেঁথে এই গল্পগুলি রচনা করা হয়েছে। আলাস্কার 'দাঁড়কাকের গল্প', আফ্রিকার 'মাকড়সার গল্প', মালয়েশিয়ার 'ক্ষুদ্রকায় হরিণের গল্প' এবং ইয়োরোপের 'শৃগালের গল্প'—এই জাতীয় গল্পের দৃষ্টান্ত। অনেক সময় ভ্রমণের বা দুঃসাহসিক অভিযানের সামান্য সূত্রে নানা ঘটনা গেঁথে দেওয়া হয়। এস্কিমোদের এই গল্পটি তার দৃষ্টান্ত। একজন নায়ক তার পলায়িতা পত্নীর অনুসন্ধানে বেরিয়ে পথে নানা বিপদের সম্মুখীন হয় এবং সমস্ত বিপদ অতিক্রম করে অভীষ্টলাভ করে। ক্রীক ও পুয়েব্লোদের দেশত্যাগের গল্পগুলিও এই ধরনের। তবে এমন গল্পও আছে যাতে ঘটনারাজি বিশেষ উদ্দেশ্যের দিকে লক্ষ্য রেখে সাজানো হয়েছে এবং ঘটনা-বিন্যাসের মধ্যে নিবিড় যোগও রয়েছে। বিশেষতঃ সৃষ্টিতত্ত্বের কাহিনীগুলিতে এই ধরনের গঠন পাওয়া যায়। বুগাণ্ডাদের সৃষ্টিতত্ত্বের কাহিনী দৃষ্টান্তস্বরূপ উদ্ধৃত করা যাচ্ছে—

"জাতির গোত্রপিতা কিণ্টু (kintu) উগাণ্ডায় উপস্থিত হলেন। সঙ্গে নিয়ে এলেন একটি গাভী। দেশে নিদারুণ খাদ্যাভাব। এই সময় স্বর্গের এক রূপসী কন্যা তার ভ্রাতার সঙ্গে পৃথিবীতে বেড়াতে এলেন এবং কিণ্টুকে বিয়ে করতে চাইলেন। কন্যার পিতা স্বর্গের রাজা। দরিদ্র কিণ্টুর সঙ্গে বিবাহ দিতে আপত্তি করলেন। কিণ্টুর পৌরুষ পরীক্ষা করার জন্য তিনি তার গাভীটি হরণ করলেন। কন্যা কিণ্টুকে গাভীর সন্ধান জানালেন এবং তাকে স্বর্গে নিয়ে গেলেন। সেখানে কিণ্টু অসংখ্য গৃহ, লোক, গবাদি পশু, ছাগ, মেষ, মোরগ প্রভৃতি দেখলেন। কিণ্টুকে নানাভাবে পরীক্ষা করা হল। তাকে প্রচুর খাদ্য এক সঙ্গে খেতে দেওয়া হল; তামার কুঠার দিয়ে পাহাড় কাটতে দেওয়া হল, একপাল গরুর ভিতর থেকে নিজের গরুটি বেছে নিতে বলা হল। সব পরীক্ষায় কিণ্টু উত্তীর্ণ হলে, তাকে কন্যা ও বহু গবাদিপশু দেওয়া হল এবং পৃথিবীতে ফিরে যেতে দেওয়া হল। কন্যার ভ্রাতা মৃত্যু যাতে সঙ্গে না যায়, সে বিষয়েও সতর্ক করে দেওয়া হল। কিন্তু কন্যাটির ভুলে, মৃত্যু সঙ্গে সঙ্গেই পৃথিবীতে এসে উপস্থিত হল। কন্যার অন্য ভ্রাতা বহু চেষ্টা করেও মৃত্যুকে স্বর্গে ফিরিয়ে নিয়ে যেতে পারল না।" মৃত্যুর কারণ ব্যাখ্যা করতে আদিম মানুষ এই ধরনের নানা কাহিনী কল্পনা করেছে। এই সব কাহিনীতে একদিকে যেমন অনগ্রসর সামাজিক অবস্থাটি তেমনি অন্যদিকে সেই-অবস্থা-নিয়ন্ত্রিত ব্যক্তিমনের অপরিস্ফুট বোধশক্তি প্রতিফলিত হয়েছে। এস্কিমোদের মধ্যেও অভিযানমূলক কাহিনীর নিদর্শন পাওয়া যায়। একটি গল্পের নমুনা:—একটি যুবক স্নানরতা পক্ষিকন্যাদের একজনের বসন চুরি করে এবং তাকে বিবাহও করে। তাদের একটি ছেলে হয় কিন্তু কন্যাটি তার কাছে থাকতে চায় না। বসনখানি উদ্ধার করে, সে ছেলেটি নিয়ে পক্ষিরাজ্যে উড়ে যায়। যুবকটি

তাকে অনুসরণ করে। পথে বহু বাধা-বিপত্তি অতিক্রম করে এবং বহু বিস্ময়কর ঘটনা প্রত্যক্ষ করে; অবশেষে পত্নীকে খুঁজে বের করে।

বলা বাহুল্য, যে সামাজিক অবস্থার অভিজ্ঞতা থেকে এই গল্পগুলি দানা বেঁধে উঠেছে, তাকে সমাজের আদিম স্তর বলা যায় না। আহরণ ও শিকার যুগের প্রাথমিক অবস্থায় এই ধরনের কল্পনা সম্ভব নয়। শ্রেণী-বিভক্ত সমাজের সংস্কার না থাকলে এ কল্পনা মন থেকে তৈরী হতে পারে না। সেই সৃষ্টিকেই প্রাচীনতর বলে গণ্য করতে হবে যাতে প্রাচীনতর স্তরের সংস্কার ও রীতি লক্ষ্য করা যাবে এবং এই সূত্র অনুসারেই আমরা নৃত্য-সুর-কথা সমন্বিত 'গান'কেই বিশেষতঃ শ্রম-গীতিকেই প্রাচীনতম সৃষ্টি বলে মনে করতে পারি। এই গানে গোষ্ঠীর সামষ্টিক আবেগ প্রকাশিত—আদিম গোষ্ঠী-মনের প্রত্যক্ষ আচরণ এই প্রকাশ। আবেগের নিমিত্তকারণ বিষয়টির উপস্থাপনা এখানে মুখ্য বা লক্ষ্য নয়, এখানে মুখ্য বা লক্ষ্য হচ্ছে—গোষ্ঠীর বা ব্যক্তির আবেগের রূপটি। এই প্রকাশে প্রকাশকের আবেগ যতটা প্রধান, প্রকাশ্য বিষয় ততটা প্রধান নয়। এ যেন বিষয়কে উপলক্ষ্য করে স্রষ্টার আত্মপ্রকাশ। বিশুদ্ধ গীতি-কবিতার গণ্ডী আঁকতে হলে এইভাবেই আঁকা যেতে পারে যে—গীতিকবিতা বিশুদ্ধ গীতির পরিধির মধ্যে ততক্ষণই থাকে যতক্ষণ তাতে আত্মগত ভাবাবেগ প্রকাশের চেষ্টা সংলক্ষ্যভাবে ফুটে উঠে। সেই অনুপাতে বিশুদ্ধি কমতে থাকে, যে-অনুপাতে ভাবাবেগ অপেক্ষা প্রকাশ্য বিষয়ের প্রাধান্য বাড়তে থাকে।

এই কারণেই গেয় রচনামাত্রই গীতিকবিতা নয়। 'Lyre'-সহযোগে গান করার যোগ্য হলেই 'Lyric' বলা ঠিক নয়। হোমারের ইলিয়াড-অডিসিও এককালে গান করা হয়েছে এবং রামায়ণ-মহাভারতও প্রথম অবস্থায় গীত হয়েছে, অতএব তারা 'লিরিক' এ কথা বলা ঠিক হবে না। গীতিকবিতার বিশুদ্ধ রূপটি তার জন্ম-লগ্নেই নিরূপিত হয়েছে। সে সামাজিক আবেগেরই ভাষাময়ী মূর্তি।

সুতরাং কাব্যশিল্পের বিবর্তন পর্যবেক্ষণ করতে হবে এখান থেকেই। দেখতে হবে—এই আবেগস্বরূপ প্রাথমিক গীতিকবিতার পরে কেন এবং কি অবস্থায় গাথা ও মহাকাব্য এবং নাট্যকাব্যের উদ্ভব ঘটেছে। আত্মকোটিক (subjective) গীতিকবিতা থেকে বিষয়কোটিক (objective) গাথা-গল্প, মহাকাব্য এবং নাট্য-কাব্যের দিকে যে ক্রমবিকাশের ধারা এগিয়ে গেছে, তা পর্যালোকন করলে দেখা যাবে, সামাজিক মনের পরিবেশ-পরিচিতি বা অভিজ্ঞতা যত বেড়েছে, প্রকাশ্য বিষয়ের ও রীতির মধ্যেও তত পরিবর্তন দেখা দিয়েছে। গাথা ও আদিম গল্প সাহিত্যের মধ্যে আমরা দেখতে পাই, আত্মকোটিকতার বা আবেগ-সর্বস্বতার গণ্ডী ছাড়িয়ে, সামাজিক-চিত্ত বিষয় প্রকাশের দিকে, সমাজের স্মরণীয় ঘটনা বা অভিজ্ঞতাকে প্রকাশ করার দিকে ঝুঁকেছে।

মহাকাব্যের স্তরে এই বিষয়কোটিকতা আরো বেড়েছে এবং বেড়েছে, বলা বাহুল্য, সমাজের জটিলতা অর্থাৎ শ্রেণী-বিভাগের জটিলতা—জাতিদ্বন্দ্বের জটিলতা—

বেড়েছে বলেছি। গল্পে ও গাথাসাহিত্যে কাহিনীমূলক কাব্যের অঙ্কুরিত অবস্থা এবং মহাকাব্যে বনস্পতি-অবস্থা লক্ষ্য করা যায়। বিজ্ঞানের 'এনট্রপি' শব্দটি ব্যবহার করে বলা যেতে পারে, ছন্দোবদ্ধ বা পদ্যবদ্ধ বর্ণনাত্মক কাহিনী-কাব্যের পরাকাষ্ঠা বিকাশ বা 'entropy' ঘটেছে মহাকাব্যের মধ্যে। মহাকাব্য রচনার জন্য যে উপযুক্ত অবকাশ বা—সামাজিক অবস্থা আবশ্যক, তার সম্বন্ধে বলতে গিয়ে টমসন মহাশয় 'এস্কিলাস ও এথেন্স'-নামক গ্রন্থে বলেছেন—"The decisive stage in the evolution of Epic was the rise of the military dynasties which furnished the art of song with new themes and a new technique"—অর্থাৎ সমাজ, আদিম সাম্যাবস্থা—আহরণ ও শিকার যুগ থেকে, শ্রেণী-বিভাগের ভিতর দিয়ে ক্রম-বিবর্তিত হয়ে, রাজতান্ত্রিক পর্যায়ে উপনীত না হওয়া পর্যন্ত, মহাকাব্যের জন্ম সম্ভব হয়নি। আদিম সাম্যাবস্থার মধ্যেই, ব্যক্তি-প্রবৃত্তিকে আশ্রয় করে যে ব্যক্তিগত অধিকারের ও ব্যক্তিগত পরিবারের বীজ (germ of private property) অব্যক্তভাবে ছিল, সেই বীজ, উৎপাদনরীতির পরিবর্তনের সুযোগে, ধীরে ধীরে অঙ্কুরিত হয়ে, শ্রেণী-বিভক্ত সমাজ সৃষ্টি করেছিল। পণ্ডিতরা মনে করেন, আদিম সমাজে স্ত্রী-পুরুষ প্রভেদ এবং বয়োভিত্তিক শ্রেণী-ভেদ ছাড়া আর কোন শ্রেণীভেদ ছিল না। উৎপাদন ব্যবস্থায় এবং গোষ্ঠীর আত্মরক্ষা ব্যাপারে ব্যক্তির ব্যক্তিগত অধিকার তথা প্রাধান্য ক্রমে ক্রমে বাড়তে বাড়তে, সমাজে বিশেষ শ্রেণীর এবং ব্যক্তির প্রাধান্য প্রতিষ্ঠিত হয়েছিল। রাজতন্ত্রে ব্যক্তি-প্রাধান্যের একটা অতিশয় রূপ প্রতিফলিত। টমসনের ভাষায় বলা যাক—"In reward for their successful leadership the king receives the lion's share of the spoils and the wealth thus amassed promotes social inequalities which shake the whole fabric of tribal society." পশুপালন-যুগে এই জাতীয় অধিনায়কের উন্মেষ লক্ষ্য করা যায় বটে, কিন্তু রাজতন্ত্র দৃঢ়ভাবে প্রতিষ্ঠিত হয়,—কৃষিযুগে। এই যুগেই, শাসকশ্রেণীর এবং সামরিক শ্রেণীর আভিজাত্য বৃদ্ধি পাওয়ার ফলে, বীরত্বগাথা রচনার অবকাশ দেখা দেয়—ব্যক্তির বা গোষ্ঠীর বীরত্ব-মহিমা কীর্তন করার প্রয়োজন দেখা দেয়। এই প্রয়োজনের প্রেরণা থেকেই গাথা ও মহাকাব্যের জন্ম। এই যুগকেই কেউ কেউ বলেছেন—'Heroic age' অর্থাৎ যে যুগে—"Vehement private individuality freely and greatly asserting itself" (Epic—Abercrombie).

শ্রদ্ধেয় ল্যাসলি এবারক্রোম্বির মতো যে সমস্ত সমালোচক, কাব্যতত্ত্বের আলোচনায় সমাজবিজ্ঞান, প্রত্নতত্ত্ব বা নৃতত্ত্বের অবতারণা করতে চান না, 'হিরোয়িক এজ'-এর ব্যাখ্যা করতে তাদেরও শেষ পর্যন্ত বলতে হয়েছে—"In some obscure manner, however, savage existence has been constantly interrupted; and it seems as if the long-repressed forces of individuality then burst out into exaggerated vehemence." এবার-

ক্রোম্বির অনুমান—ভিন্নগোষ্ঠীর সঙ্গে সংমিশ্রণের আলোড়ন, দেশত্যাগ এবং অন্যদেশের অধিবাসীদের সঙ্গে সংগ্রাম প্রভৃতি ঘটনার ফলেই বর্বর-যুগের অবসান এবং 'বীর-যুগের আবির্ভাব ঘটে এবং অবরুদ্ধ ব্যক্তি-শক্তি তীব্রভাবে আত্মপ্রকাশ করতে চেষ্টা করে। বীরযুগের পরে এসেছে—'সভ্যযুগ'—ব্যক্তিত্ববিকাশের আরো অবকাশ (অলঙ্কার-শাস্ত্রসম্মত মহাকাব্য এই সভ্যযুগেরই সৃষ্টি)! শ্রদ্ধেয় এবারক্রোম্বি মহাশয় বর্বর-যুগের 'repressed forces of individuality' ব্যাপারটি লক্ষ্য করেছেন বটে, কিন্তু তার যথার্থ কারণটি বিশ্লেষণ করে দেখাননি এবং বীরযুগের আবির্ভাবের যে কারণ নির্দেশ করেছেন তাকেও যথেষ্ট বলা যায় না। তারপর বীরযুগ থেকে সভ্যযুগ কি করে এল তাও ব্যাখ্যা করতে পারেননি। ব্যক্তি-সত্তা কেন বর্বরযুগে গোষ্ঠী-সত্তার সঙ্গে এক হয়ে ছিল, বীরযুগে কেন সে মাথা চাড়া দিয়ে দাঁড়িয়েছে এবং সভ্যযুগে তার স্বাতন্ত্র্য আরো কেন বেড়েছে—এর ব্যাখ্যা এবারক্রোম্বি সমাজ-বিজ্ঞানের ধার না ধেরে করতে পারেন না। সমাজ-বিবর্তনের ইতিহাসের পরি-প্রেক্ষিতে অর্থাৎ আদিম শ্রেণীহীন সমাজের উৎপাদন-বণ্টন, উৎপাদন-ব্যবস্থার পরিবর্তনে সেই সমাজে ধীরে ধীরে শ্রেণীর উৎপত্তি, বিশেষ শ্রেণীর প্রাধান্যলাভ, শ্রেণী-গুলির মধ্যে পারম্পরিক দ্বন্দ্ব, উৎপাদন-বণ্টন ব্যবস্থার আরো পরিবর্তনে দ্বন্দ্বের তীব্রতা বৃদ্ধি—এই আলোকে বিচার করলেই, জমাট সামষ্টিক চেতনা, এবং সেই চেতনার মধ্যে ব্যক্তিত্বের উন্মেষ, ব্যক্তি-সত্তার স্বাতন্ত্র্য, শিল্পযুগে সেই স্বাতন্ত্র্যের ক্রমবৃদ্ধি প্রভৃতি ব্যাপার ব্যাখ্যা করা সম্ভব।

যাই হোক, 'military dynasties' দেখা দেওয়ার পরে বা 'heroic age' আসার পরে মহাকাব্যের সৃষ্টি হয়েছে, একথা স্বীকার করলে, নাট্যের উৎপত্তি ব্যাখ্যা করতে একটি জটিল সমস্যার সম্মুখীন হতে হয়। সাহিত্যের ক্রমবিকাশের ইতিহাস পর্যালোচনা করতে গেলে দেখা যায়, মহাকাব্যের পরে নাটকের জন্ম হয়েছে। যে সামাজিক অবস্থায় মহাকাব্যের জন্ম সম্ভব হয়েছে, সেই অবস্থায় নাট্যের জন্ম হয়নি কেন? বাধা কোথায়? প্রথমতঃ, যে বাস্তব উপকরণ ও আঙ্গিক উপাদান নাট্যের জন্য আবশ্যক মহাকাব্যের সমাজে তার অসদ্ভাব আছে—এ কথা বলা চলে না। নৃত্য, গীত, বাদ্য, কাহিনী প্রভৃতি উপকরণের সদ্ভাব সে সমাজে অবশ্যই আছে।

দ্বিতীয়তঃ, নাট্য স্বভাবে অনুকরণ-ধর্মী—'inherently mimetic' বলে—মহাকাব্যের আগেই এর জন্ম হওয়া উচিত। টমসন মহাশয়ের ভাষায় বলা যেতে পারে—"In structure……it is less highly differentiated, more primitive than epic. It bears on the face of it the marks of its origin in magic" অর্থাৎ গঠন-বৈশিষ্ট্যের দিক থেকে দেখলে নাটক মহাকাব্যের চেয়ে প্রাচীনতর সৃষ্টি; কারণ, নৃত্য-গীত-কাব্য প্রভৃতি উপাদান নাটকের দেহে একই সঙ্গে অবিশ্লিষ্ট ভাবে বিরাজ করে। যা যত অবিশ্লিষ্ট তা তত প্রাচীন এই সূত্র প্রয়োগ করলে অবশ্যই বলতে হবে নাটক মহাকাব্য অপেক্ষা প্রাচীনতর সৃষ্টি। প্রাচীনতর অন্য একটি কারণেও। নাটকের জন্ম

জাদু-মূলক ব্যাপার বা ধর্মীয় অনুষ্ঠান থেকে হয়েছে এবং তার চিহ্নও নাটকের মুখে পাওয়া যায়। Miss Jane Harrison, তাঁর সুবিখ্যাত 'Ancient Art and Ritual' (১৯১৩) গ্রন্থে যে সিদ্ধান্ত করেছেন তা উল্লেখযোগ্য। তিনি বলেন—"in all probability dramatic art has always to go through the stage of ritual"—অর্থাৎ ধর্মীয় অনুষ্ঠানই কালক্রমে নাট্যের রূপে পরিণত হয়—ধর্মীয় অনুষ্ঠানেরই ক্রিয়াকলাপ সামাজিকের কাছে দৃশ্য হয়ে নাট্যের রূপ পরিগ্রহ করে। শ্রীমতী হ্যারিসনের সিদ্ধান্ত মেনে নিলেও, নাটকের জন্ম, 'military dynasties'—আসার আগেই হওয়া উচিত।

কিন্তু হিসাবে গরমিল থেকে যাচ্ছে এই কারণে যে মহাকাব্যের যুগের আগে রচিত হয়েছে এমন নাটক পাওয়া যায় না।

শিল্পরূপে নাটক জন্ম নিচ্ছে মহাকাব্যের পরে—"Nevertheless as art form it belongs to a later phase of class socity." (টমসন)। অতএব গঠন-বৈশিষ্ট্যে যা মহাকাব্যের পূর্ববর্তী, শিল্পের ক্রমবিকাশের ধারায় তার আবির্ভাব পরে কেন এই প্রশ্নটি অবশ্যই আলোচনা দাবি করতে পারে।

আলোচনার প্রথমেই দুটি কথার ধারণা সুনির্ধারিত করে নেওয়া দরকার। নাট্য এবং মহাকাব্যের সংজ্ঞা সম্বন্ধে অস্পষ্ট ধারণা থাকলে পদে পদে আলোচনা ব্যাহত হবে বলে, সাধারণ অনুষ্ঠানের সঙ্গে নাটকের মূল পার্থক্য কি, মহাকাব্য বলতে কোন্ জাতীয় রচনার কথা বলা হচ্ছে তা অতি স্পষ্টভাবে বলে নিতে চাই। একথা অস্বীকার করবার নয় যে প্রত্যেক সামাজিক অনুষ্ঠানের মধ্যেই কম বেশী দৃশ্যত্ব বা দৃশ্যধর্ম আছে। এমন কি আদিম পর্যায়ের যে কাব্য—নৃত্য-সুর-কথাময় 'গান' তা-ও অনেকটা দৃশ্যধর্মান্বিত। যাগযজ্ঞ অনুষ্ঠানে এবং নৃত্য-গীতময় গাথা প্রভৃতি কাব্যশিল্পে—সব কিছুর মধ্যেই দৃশ্যাত্মকতা নিহিত রয়েছে। যাগযজ্ঞাদি সামাজিক অনুষ্ঠানে, যখন সমাজের একাংশ অনুষ্ঠানে প্রত্যক্ষভাবে যোগদান করে অংশ গ্রহণ করে এবং অন্যাংশ সেই অনুষ্ঠানে উপস্থিত থেকে ক্রিয়াকলাপ দেখে ও অনুভব করে, তখন নাটকের অভিনয়েরই মতো একটা ব্যাপার ঘটে; একাংশ নানা ক্রিয়াকলাপ করে, অন্যাংশ ক্রিয়াকলাপ দর্শন করে; কিন্তু তাই বলে, অর্থাৎ ধর্মীয় অনুষ্ঠানের ক্রিয়াকলাপ যত দর্শনীয়ই বা উপভোগ্যই হোক না কেন, তাতে নানা ঘটনার অনুকরণ যত উপভোগ্য ভাবেই করা হোক না কেন, সেই সমস্ত ক্রিয়াকলাপ অনুষ্ঠানমাত্রই; নাট্যের বীজ তাতে থাকলেও তা 'নাট্য' নয়। (নাট্য বলতে আমরা বুঝব সেই দৃশ্যবন্ধ রচনা যা সামাজিকের মনে আনন্দ দেওয়ার উদ্দেশ্যে এবং উৎসব-অনুষ্ঠানে সামাজিকের সম্মুখে অভিনয় করার উদ্দেশ্যে রচিত।) শুধু নৃত্য, শুধু গান, শুধু আবৃত্তি শুধু ক্রিয়া, শুধু কাহিনী-কল্পনা এ নয়, এ সব শিল্পের সহযোগে গঠিত এবং বিশেষ উদ্দেশ্যে কল্পিত দৃশ্যাত্মক রচনা। তারপর, মহাকাব্য বলতে আমরা আধুনিক যুগের অলঙ্কারশাস্ত্র সম্মত কাব্যিকতাপূর্ণ কোন মহাকাব্য অর্থাৎ 'লিটারারি

এপিক-এর কথা বলছিনে; মহাকাব্য বলতে ধরছি বর্ণনাত্মক রীতিতে রচিত জাতি-দ্বন্দ্বের বৃহৎ কাহিনী, বা বীরত্ব গাথাগুলি—স্মরণীয় ঘটনার বিস্তারিত বিবরণ।

এবার, নাটক এবং মহাকাব্যের উল্লিখিত ধারণা সামনে রেখে, মহাকাব্যের আগে নাটক হয়নি কেন—এই প্রশ্নটি বিচার করে দেখা যাক। এই সমস্যা সম্বন্ধে প্রথম যিনি অবহিত হয়েছেন তিনি সর্বজনবিদিত এরিস্টটল। নাটক ও মহাকাব্যের মধ্যে কোন্‌টি উচ্চতর শিল্প—এই প্রশ্নটি উত্থাপন করে তিনি আলোচনা করেছেন এবং সিদ্ধান্ত করেছেন—"The drama was a larger and higher form of art" (Poetics)॥ কেন মহাকাব্যের পরে নাটক রচিত হয়েছে এই প্রশ্ন জিজ্ঞাসা করলে এরিস্টটল এই যুক্তিই দিতেন, বলতেন—নাটক মহাকাব্যের চেয়ে জটিলতর এবং উচ্চতর সৃষ্টি এবং যা জটিলতর অর্থাৎ অধিক সংখ্যক উপাদানের সংযোগে যে যৌগিক বস্তু তৈরী হয়, তা সৃষ্টি হিসাবে উচ্চতর ও কালক্রমের দিক থেকে পরবর্তী। তবে নাটকের আবেদন যে সর্বস্তরের সামাজিকের কাছে এবং মহাকাব্যের আবেদন সূক্ষ্মবুদ্ধি বিশিষ্টদের কাছে—এই বিষয়টি এরিস্টটলের চোখ এড়িয়ে যেতে পারেনি। ট্র্যাজেডির বিপক্ষে পূর্বপক্ষরা যে যুক্তি উপস্থাপিত করেছেন তাতেই তা প্রমাণিত। পূর্বপক্ষের যুক্তি—যা বিশিষ্ট শ্রোতাদের তৃপ্তি দেয় তা সূক্ষ্মতর সৃষ্টি এবং যা অধিকতর সূক্ষ্ম বা পরিমার্জিত তা-ই উন্নততর। মহাকাব্যের আবেদন সূক্ষ্মরুচি শ্রোতাদের কাছে, আর নাটকের আবেদন সেই সব স্থূল রুচি জনসাধারণের কাছে যারা অভিনয়ের সাহায্য ছাড়া রস উপলব্ধি করতে পারে না। এরিস্টটল পূর্বপক্ষের যুক্তি খণ্ডন করেছেন বটে, কিন্তু পূর্বপক্ষের যুক্তির ভিতর দিয়ে, নাটকের ও মহাকাব্যের শ্রেণী-সম্পর্কের কথাটাও আভাষিত হয়েছে। আদিম মনের অনুকরণ-ধর্মিতা নাটকের স্বরূপে জড়িয়ে থাকলেও, নাটকের উৎপত্তি হয়েছে মহাকাব্যের পরে—এই প্রত্যক্ষ সত্যকে ব্যাখ্যা করতে এরিস্টটল প্রমাণ করতে চেষ্টা করেছেন—নাটক 'higher form of art'।

অবশ্য, এরিস্টটল সমাস্যাটির চূড়ান্ত মীমাংসা করে ফেলেছেন বা তিনি যে যুক্তি দিয়েছেন তা ছাড়া অন্য কোন যুক্তি নেই, এ কথা মনে করলে ভুল হবে। তাঁর কৃতিত্ব এইটুকুই যে তিনি প্রথম লক্ষ্য করেছেন গ্রীসে মহাকাব্যের পরে ট্র্যাজেডির উৎপত্তি হয়েছে এবং তার কারণ নির্দেশ করতে বলেছেন—নাটক মহাকাব্যের চেয়ে বৃহত্তর ও মহত্তর সৃষ্টি। তাঁর 'higher' ও 'larger' বিশেষণ দুটির তাৎপর্য অনু-ধাবনযোগ্য বটে, কিন্তু যে যুক্তিতে তিনি নাটকের বৃহত্তরত্ব বা মহাত্তরত্ব প্রমাণ করতে চেষ্টা করেছেন তা খুব সন্তোষজনক নয়। 'গান' ও 'দৃশ্য' এই দুটি উপাদান নাটকে বেশী থাকে, মহাকাব্যে থাকে না, অতএব নাটক বৃহত্তর রচনা এবং নাটকের ঘটনা-বিন্যাসে সংহতি বা ঐক্যের আবশ্যকতা বেশী, সুতরাং নাটকের আবেদন-তীব্রতা তথা আনন্দদানের ক্ষমতাও বেশী, অতএব নাটক মহাকাব্যের চেয়ে মহত্তর সৃষ্টি—এই যুক্তি মূল সমস্যার সমাধানে বেশী দূরে এগিয়ে নিয়ে যায় না। তবে

এরিস্টটল যদি এই মনে করে বলে থাকেন যে কাহিনীকে বর্ণনা করা কাহিনীকে দৃশ্যরূপ দেওয়ার চেয়ে সরলতর মানসিক ব্যাপার, নাটক-রচনা মনের আরো সংশ্লেষণী শক্তির দরকার—কারণ নাটক-রচনায় অধিক সংখ্যক উপাদানের সংযোজনা করতে এবং উপাদানগুলির মধ্যে একান্বয় (unity) স্থাপন করতে হয়, তাহলে অবশ্য তাঁর যুক্তি আমাদের অনেকখানি সাহায্য করতে পারে। সহজ বুদ্ধিতে আমরা এটুকু অবশ্যই বুঝতে পারি যে বিশুদ্ধ গীতিকবিতার স্তরের পরে গল্পের স্তর (দেবদেবীর গল্পই হোক আর মানুষের গল্পই হোক) না দেখা দেওয়া পর্যন্ত গল্পের দৃশ্যরূপের অর্থাৎ নাটকের উৎপত্তি কল্পনা করা যায় না। স্তোত্র-রচনার বা স্তবস্তুতির স্তর অতিক্রান্ত হয়ে দেবতার কীর্তিকলাপের বা মহিমার কাহিনী কল্পিত না হওয়া পর্যন্ত যে ধর্মোৎসবে নাট্যানুষ্ঠানের সূচনা হতে পারে না—এ কথাটা সহজেই আমরা বুঝতে পারি। গ্রীসে যে ভাবে নাটকের উৎপত্তি হয়েছে তা থেকেও আমরা দৃষ্টান্ত সংগ্রহ করতে পারি। ডাওনিসাসের উদ্দেশে রচিত 'ডিথিরাম্ব' স্তুতি-গীতের পরে (অব্যবহিত পরে হলেও, পরে) ডাওনিসাসের জীবনের কাহিনী কল্পিত হয়েছে এবং কাহিনী গড়ে ওঠার পরে উৎসবে সেই কাহিনীকে যথাসম্ভব দৃশ্য করার চেষ্টা করা হয়েছে ; ফলে গ্রীকনাটক জন্মগ্রহণ করেছে। নাট্যশিল্পের প্রাচীনতম নিদর্শন হিসাবে 'Abydos Passion Play' নামে পরিচিত যে মিশরীয় নাট্যের কথা উল্লেখ করা হয়, তা থেকেও প্রমাণ করা চলে যে দেবতাদের নিয়ে কাহিনী কল্পিত না হওয়া পর্যন্ত এবং ধর্মীয় অনুষ্ঠানে সেই কীর্তিকাহিনী বিবৃত এবং অনুকৃত না হওয়া পর্যন্ত, নাটকের উৎপত্তি কল্পনা করা যায় না। দেবতা-কাহিনী আগে কল্পিত এবং পরে অনুকৃত হয়েছে, এটাই স্বাভাবিক ব্যাপার। 'ডাওনিসাস'কে কেন্দ্র করেই গড়ে উঠুক বা 'ওসিরিস'কে কেন্দ্র করেই গড়ে উঠুক, দেবতাদের কেন্দ্র করে কাহিনী কল্পিত না হওয়া পর্যন্ত ধর্মানুষ্ঠান কখনই জটিল বা বিস্তারিত হতে পারেনি। এই বিস্তারিত অনুষ্ঠান (expanded ritual) থেকেই ক্রমে নাটক জন্মগ্রহণ করেছে। অবশ্য এই পরিবর্ধিত অনুষ্ঠানের মধ্যে নাট্যানুষ্ঠানের লক্ষণ থাকলেও, তাকে ঠিক নাটক বলা চলবে কি না এ নিয়ে কথা-কথান্তর হয়েছে।

এই কথা-কথান্তর সম্বন্ধে পরে কথা বলা যাবে। এখানকার কথা এই—যদিও একথা অবশ্যস্বীকার্য যে কাহিনী-কল্পনা না দেখা দেওয়া পর্যন্ত, কাহিনীর দৃশ্যরূপের অস্তিত্বের কোন প্রশ্নই উঠতে পারে না, তবু এ কথাও জোর করে বলা চলে না—যে সাহিত্য-শিল্পের ক্রমবিকাশের ধারায়—নাটকের উৎপত্তির জন্য মহাকাব্যের উপস্থিতি অপরিহার্য। মহাকাব্য না রচিত হওয়া পর্যন্ত নাটক কিছুতেই রচিত হতে পারবে না। মহাকাব্যের সঙ্গে নাটকের এরূপ অন্বয়-ব্যতিরেক সম্পর্ক কল্পনা করার মতো প্রমাণ আমাদের হাতে নেই।

মহাকাব্যের ও নাটকের উৎপত্তির জন্য শ্রেণী-বিভক্ত কৃষিভিত্তিক সমাজ—উন্নততর উৎপাদন ব্যবস্থার পটভূমি আবশ্যক বটে, কিন্তু যে ধরনের জাতিদ্বন্দ্বের স্মরণীয় ঘটনাকে আশ্রয় করে মহাকাব্য রচিত হয়েছে প্রত্যেক গোষ্ঠীর জীবনে সেই

ধরনের ঘটনা অবশ্যম্ভাবী এ কথা যেমন বলা চলে না, তেমনি এ কথাও বলা চলে না, যেমন—সামরিক শ্রেণীর উদ্ভবের এবং সামরিক অভিযানাদি কীর্তিকলাপের আগে, দেবতাবিষয়ক কাহিনীর কল্পনা এবং ধর্মীয় উৎসবে সেই কাহিনীর অভিনয় অর্থাৎ অনুকরণাত্মক উপস্থাপনা সম্ভব নয়। যে শ্রেণী-বৃন্তে মহাকাব্যের জন্ম, সেই বৃন্তেই নাটকের জন্ম নয়—এ কথা সকলেই স্বীকার করেছেন। 'ডিথিরাম্ব' থেকে নাটকের উৎপত্তি হয়েছে বা কৃষির অগ্রগতির সঙ্গে নাটকের উৎপত্তি ও ক্রমবিকাশের যোগ রয়েছে আর মহাকাব্যের সৃষ্টি হয়েছে—অধিনায়ক শ্রেণীর সামরিক ক্রিয়াকলাপ বর্ণনা করার প্রেরণায়—এই সব কথা আগের ঐ কথাকেই সমর্থন করে। তা-ই যদি হয় তাহলে মহাকাব্যের আগে নাটকের উৎপত্তি কোন ভাবেই বাধিত হয় না। বরং বলা যেতে পারে—মহাকাব্য-জাতীয় রচনা যেখানে অতিকায় প্রাণীর মতোই, বর্ণনাত্মক কাহিনী-কাব্যের এক অসাধারণ অভিব্যক্তি, নাটক সেখানে সমাজের স্বাভাবিক জীবনধারা—সামাজিক উৎসব-অনুষ্ঠান থেকে অভিব্যক্ত। কোন জাতির ইতিহাসে মহাকাব্যের অস্তিত্ব এই কথাই প্রমাণিত করে যে ঐ বিশেষ জাতিকে তার জাতি-দ্বন্দ্ব, শ্রেণী-দ্বন্দ্ব বা অধিকার-প্রতিষ্ঠার দ্বন্দ্ব সংক্ষোভের ভিতর দিয়ে এগিয়ে আসতে হয়েছে। বলা যেতে পারে বটে যে এই সব ঘটনার বা দ্বন্দ্বের ফলেই ব্যক্তিত্বের স্ফুরণ ঘটার অবকাশ সৃষ্টি হয় এবং জাতির চিত্তে দেবতা-কাহিনীর পাশেই মানুষের কাহিনী স্থান লাভ করবার সুযোগ পায়। কিন্তু তাই বলে একথা বলা যায় না যে দেবতা-কাহিনীর নাট্য-রূপের জন্য মানুষের ব্যক্তিত্ব-বিকাশের তথা ব্যক্তি-কাহিনীর আবশ্যকতা অপরিহার্য। মানুষের-নাটকের (drama of man) জন্য, ব্যক্তিত্বের-ঘাত-প্রতিঘাতময় ঘটনা—অর্থাৎ যে সমাজে ঐ ধরনের ঘাত-প্রতিঘাত ঘটতে পারে সেই ধরনের শ্রেণী-বিভক্ত ও শ্রেণী-দ্বন্দ্বক্ষুব্ধ সমাজ অপেক্ষিত—একথা ঠিক, কিন্তু 'দেবতা-বিষয়ক নাটকে'র জন্য (drama of gods), মহাকাব্যোচিত পরিস্থিতি অত্যাবশ্যক সে কথা বলা চলে না। গ্রীসে মহাকাব্যের আগে নাটক রচিত বা অভিনীত হয়নি, সত্য, কিন্তু, ভারতবর্ষের মহাকাব্যে নট-নর্তক প্রভৃতির যে উল্লেখ পাওয়া যায় তাকে প্রক্ষিপ্ত মনে না করলে, অবশ্যই স্বীকার করতে হবে—মহাকাব্যের আগে নাট্যের উৎপত্তি অসম্ভব কোন ঘটনা নয়। ইখার্নোফ্রেতের বিবরণ যদি সত্য হয়, তাহলে স্বীকার করতেই হবে, তিনি তৃতীয় সেকোস্‌ট্রিসের (১৮৮৭-১৮৪৯ খৃঃ পূঃ) সামনে, প্রাচীন নাট্য থেকে সংগ্রহ করে, ওসিরিসের কাহিনীর যে অভিনয় করেছিলেন তা মূলতঃ 'expanded ritual' হলেও প্রকৃত নাট্যাভিনয়ই বটে! অভিনয়ের উদ্দেশ্যেই যেখানে অভিনয়—বৃত্তের অণুকরণ, করা হয়েছে, সেখানে সেই অণুকরণ-অনুষ্ঠান, ধর্মানুষ্ঠানের গুটি কেটে বেরিয়ে এসে নাট্য-প্রজাপতিতেই পরিণত হয়েছে, বলতে হবে। ধর্মানুষ্ঠানের বিস্তারের জন্য যদি সমরনায়কতন্ত্র ও যুদ্ধবিগ্রহ অপেক্ষিত না হয়, এবং মহাকাব্য রচিত না হওয়া সত্ত্বেও যদি নাটকের রচনা ও অভিনয় সম্ভব হয়, তাহলে, নাটককে মহাকাব্যের পরবর্তী শিল্পকর্ম বলা নিশ্চয়ই যুক্তিযুক্ত নয়।

তবে এ কথা অবশ্যই স্বীকার করতে হবে—যে দেবতার কীর্তি-কাহিনী-অবলম্বনে রচিত নাটকের জন্য যে সামাজিক অবস্থা অপেক্ষিত, দেবতাশ্রিত মানুষের জীবন-সংগ্রামের কাহিনীকে দৃশ্যরূপ দেওয়ার জন্য আরো একটু উন্নত অর্থাৎ শ্রমবিভক্ত, শ্রেণী-বিভক্ত এবং শ্রেণীদ্বন্দ্ব ক্ষুব্ধ সামাজিক অবস্থা আবশ্যক এবং ধর্মনিরপেক্ষ নাট্যাভিনয়ের জন্য আরো উন্নত উৎপাদন ব্যবস্থা, আরো শ্রেণী-বিভাগের ও শ্রেণীদ্বন্দ্বের জটিলতা, আরো ব্যক্তি-স্বাতন্ত্র্য, আরো ব্যক্তি-ব্যবসায়ের অবকাশ, নাট্যাভিনয়ের সামাজিক চাহিদার ক্রমবৃদ্ধি বা বাণিজ্যিক মূল্য অপরিহার্য। এই দৃষ্টিকোণ থেকে দেখলে দেখা যায়—নাটকের ইতিহাস আসলে নাটকের দেবতাকেন্দ্রিকতার ক্রমহ্রাসের এবং মানবকেন্দ্রিকতার ক্রমবিকাশের ইতিহাস। নাটকের এই এক কেন্দ্র থেকে অন্যকেন্দ্রে অভিসরণ সমাজের ক্রমবিকাশের ইতিহাসের সঙ্গে কার্য-কারণযোগে যুক্ত হয়ে আছে এবং আছে বলেই শিল্পকর্ম হিসাবে নাটকের অভ্যুদয় ঘটেছে মানবকেন্দ্রিকতার সূচনার সঙ্গে অর্থাৎ মানুষের আত্মপ্রতিষ্ঠা—ব্যক্তিচেতনা বৃদ্ধির সঙ্গে। সমাজের অন্তরে-বাইরে তীব্র দ্বন্দ্বের আন্দোলন না ঘটা পর্যন্ত ব্যক্তিত্বের স্ফুরণ ও তাদের পারস্পরিক সংঘর্ষ—সম্ভব হয় না। ফলে নাটকের উপাদান যে জীবন-সংগ্রামের কাহিনী, তাও গড়ে উঠতে পারে না। তারপর কাহিনী গড়ে ওঠাই তো নাটকের পক্ষে যথেষ্ট নয়। কাহিনীকে দৃশ্যে দৃশ্যে ভাগ করে পাত্র-পাত্রীর কথোপকথন ও আচরণের মাধ্যমে উপস্থাপনা করার মতো মনের সংগঠনশক্তি চাই। (আপাতদৃষ্টিতে নাটককে 'undifferentiated' মনে হলেও এবং মনের আদিম প্রবৃত্তি অনুকরণধর্মিতা নাটকের মধ্যে সুপরিস্ফুটভাবে ব্যক্ত থাকলেও, নাটকের এই অনুকরণধর্মিতার সঙ্গে আদিম মনের অনুকরণ-ধর্মিতার প্রকৃতিগত পার্থক্য আছে। নাটকের অনুকরণ জটিলতর সংশ্লেষণ। ভরতবর্ণিত নাট্যোৎপত্তি-কথা থেকে উদাহরণ তুলে কথাটাকে বুঝিয়ে বলা যেতে পারে। নাটক চতুর্বেদের সমবায়ে গঠিত 'ক্রীড়নীয়ক' বিশেষ যা একাধারে শ্রব্য ও দৃশ্য। ঋগ্বেদ থেকে 'কথা' যজুর্বেদ থেকে 'ক্রিয়া', সামবেদ থেকে 'গান' এবং অথর্ববেদ থেকে 'রস' সংগ্রহ করে প্রজাপতি নাট্যবেদ রচনা করেছিলেন। অর্থাৎ কথা, ক্রিয়া, গান এবং রস এই চারটি বিশিষ্ট উপাদানের সংশ্লেষণ ঘটিয়ে নাটক রচনা করেছিলেন। ভরতের বলার অভিপ্রায় এই—আদিমতম স্তরের অবিশ্লিষ্ট গান ও গাথা কালক্রমে বিশ্লিষ্ট হয়ে স্বতন্ত্র শিল্পে পরিণত হয় এবং পরে নাটকের মধ্যে এসে সমস্ত উপাদানের এক নব সংশ্লেষণ ঘটে। বলা বাহুল্য এই সংশ্লেষণ অবোধপূর্বক অনুকরণ নয়, এ উন্নততর কল্পনা-পরিকল্পনা শক্তির ফল—দৃশ্য ও শ্রব্যের সংজ্ঞান সংযোজনা বা সংশ্লেষণ। এই সংজ্ঞান সংশ্লেষণ উন্নততর মানসিক ব্যাপার বলে, সাহিত্য-শিল্পরূপে নাটকের বিকাশ, সমাজের উন্নততর পর্যায়েই সম্ভব হয়েছে।

নাটকের বিকাশে মনের সংশ্লেষণী শক্তির অপেক্ষা থাকলেও, নাটকের উন্মেষ ঘটেছিল ছোট ছোট ঘটনার অনুকরণ থেকেই। ভারতবর্ষের প্রথম নাটকে দেবতা-দানবের যুদ্ধ ঘটনাটি অনুকৃত, গ্রীসের প্রথম নাটকে ডাওনিসাসের জন্ম

ও মৃত্যুর ঘটনা উপস্থাপিত, মিশরীয় নাটকে ওসিরিসের জন্ম-মৃত্যুর ঘটনা অনুকৃত, মধ্যযুগের ইউরোপীয় নাটকে—যীশুর পুনর্জীবনলাভের ঘটনাটি অতি সংক্ষেপে উপস্থাপিত। প্রথমে ধর্মোৎসবের পরিশিষ্ট হিসাবেই এই সব ছোট ছোট অভিনয় অনুষ্ঠান দেখা দিয়েছে, পরে পরিবর্ধিত ও নানা উপাদানে সংবলিত হয়ে নাট্যাভিনয়ের স্বতন্ত্র মর্যাদা লাভ করেছে। বিভিন্ন দেশে নাটকের উৎপত্তি কি ভাবে ঘটেছে তা আলোচনা করলেই আমরা নাটকের উৎপত্তি-রহস্য ভালভাবে বুঝতে পারব।

[২]

প্রাচীনতম নাট্যাভিনয়ের প্রমাণ খুঁজতে ঐতিহাসিকরা স্বাভাবিকভাবেই প্রচীনতম সভ্যতার লীলাভূমি মিশরেই প্রবেশ করে থাকেন। সেখানকার নানা তথ্য থেকে তারা অনুমান করেছেন, খ্রীষ্টের জন্মের দুহাজার বছর আগে, মিশরে নাট্যাভিনয়ের প্রচলন ছিল। জনৈক ইখার্নোফ্রেতের (Ikhernofret) বিবরণ থেকে জানা যায়—তৃতীয় সেকোস্‌ট্রিসের (Secostris III, 1887-1849 B. C.) সম্মুখে, তিনি প্রাচীন নাট্য থেকে সংগ্রহ করে ওসিরিসের কাহিনীটি অভিনয় করেছিলেন। ওসিরিস কৃষির অর্থাৎ শস্যের অধিষ্ঠাত্রী দেবতা। তাঁকে কেন্দ্র করে এই কাহিনী কল্পিত হয়েছিল:—ওসিরিসের পিতা জুপিতের, মাতা নীয়োবী। ইজিপ্টের রাজা হিসাবে তাঁর স্মরণীয় কীর্তি—কৃষির প্রবর্তন এবং জনহিতকর বিধি-বিধান প্রবর্তন। নিজের রাজ্যে কৃষি প্রবর্তন করার পরে তিনি অন্যান্য দেশে কৃষিকার্য প্রবর্তিত করার জন্য চেষ্টিত হন। স্ত্রী ঈশিস্ এবং তাঁর মন্ত্রী হার্মিসের (মার্কারি) উপর রাজ্য রক্ষার ভার দিয়ে তিনি অভিযানে বেরিয়ে পড়েন। এই অভিযানে তাঁর সহচর থাকেন এপোলো এ্যানুবিস, ম্যাসিডো ও প্যান। ইথিওপিয়ায় গেলে নৃত্যবাদ্য পটু 'স্যাটির'গণ (লোমশ দানব জাতি) তাঁর দলে যোগ দেয়। সেখান থেকে তিনি এশিয়া ও ইউরোপের বিভিন্ন দেশে যান এবং সকলকে কৃষিকার্যে দীক্ষিত করেন। কিন্তু রাজ্যে ফিরে এসে দেখলেন প্রজারা বিক্ষুব্ধ হয়ে উঠেছে; তাঁর ভাই তাইফোন (Typhon) তার বিরুদ্ধে ষড়যন্ত্র করেছে। ভাইকে সদুপদেশ দিয়ে কোন ফল হয় না। ভাই তাঁকে হত্যা করে এবং তার অঙ্গ-প্রত্যঙ্গ ছিন্নভিন্ন করে টুকরো টুকরো করে কেটে ফেলে এবং সহকারীদের মধ্যে ভাগ করে দেয়। ঈশিস্ অনেক অনুসন্ধানের পর খণ্ডিত-বিখণ্ডিত দেহের সন্ধান পায়, পুত্র অরুসের সাহায্যে টাইফোনকে পরাজিত করে এবং লিঙ্গটি ছাড়া দেহের আর সব কিছুই উদ্ধার করে (লিঙ্গটি সমুদ্রে নিক্ষিপ্ত হওয়ায় উদ্ধার করা সম্ভব হয় না)। তারপর ঈশিস্ যতগুলি খণ্ড ততগুলি মূর্তি নির্মাণ করান এবং পুরোহিতদের ডেকে প্রতি মন্দিরে ওসিরিসের মূর্তি প্রতিষ্ঠা করার নির্দেশ দেন। এ কথাও সঙ্গে সঙ্গে বলে দেন—পুরোহিতেরা যে কোন পশুকেই ওসিরিসের 'বিকল্প' হিসাবে নির্বাচন করতে পারে। ওসিরিসের যে অঙ্গটি পাওয়া যায় না, তার উপর বিশেষ গুরুত্ব

আরোপ করা হয়। ঈশিস্ আদেশ করেন—ওসিরিসের 'লিঙ্গকে' অধিকতর ভক্তি সহকারে পূজা করতে হবে (ফ্যাল্লিকা উৎসব এই আদেশেরই পরিণতি)। ওসিরিস কৃষির দেবতা বলে পুরোহিতরা ষাঁড়কে ওসিরিসের বিকল্প মূর্তি বা প্রতিনিধি বলে গ্রহণ করেন। ওসিরিসরূপী ষাঁড়কে ভক্তি সহকারে পূজা করা হতে থাকে। কারণ ষাঁড়ের আত্মা ও ওসিরিসের আত্মা অভিন্ন। ষাঁড়রূপী ওসিরিসের অপর নাম 'এপিস' (Apis—এপিসের পূজানুষ্ঠান সাতদিন ধরে চলে)। ষাঁড়টি মরলে সমগ্র দেশবাসী শোকে আর্তনাদ করতে থাকে, পুরোহিতরা মাথা কামিয়ে গভীর শোক প্রকাশ করে; অন্য একটি সুলক্ষণযুক্ত ষাঁড় পাওয়া গেলে, সকলে আনন্দ প্রকাশ করে—মনে করে ওসিরিস পুনর্জীবন লাভ করে ফিরে এসেছেন। এই ওসিরিসেরই মৃত্যু ও পুনর্জীবন লাভের কাহিনী মিশরের প্রথম নাট্যবস্তু। তবে এই নাটকের অস্তিত্বের কোন বাস্তব প্রমাণ নেই। নাটকের ইতিহাসে এই নাট্য 'Abydos passion play' নামে পরিচিত। নাট্য-সমালোচকদের অনেকেই কিন্তু এদের নাটক বলে স্বীকার করতে চান না। প্রবীণ নাট্যসাহিত্য-সমালোচক অধ্যাপক এলারডাইস নিকল তাঁর 'বিশ্ব-নাট্য' গ্রন্থে এ সম্বন্ধে যে মন্তব্য করেছেন তা প্রতিপক্ষের বক্তব্য হিসাবে উল্লেখযোগ্য। তিনি লিখেছেন—"Even after such a tentative reconstruction, however, we remain unsure whether this presentation was truly dramatic—whether it may not have been, after all, merely a piece of expanded ritual. And if we are in doubt concerning the 'Abydos passion play', still greater doubt attends any consideration of the pyramid Texts and the so-called Mephite drama." মোট কথা অধ্যাপক নিকল, 'এবাইডোস প্যাসান প্লে', 'পিরামিড টেকস্ট' অথবা 'মেফাইট ড্রামা' নামে পরিচিত নাটকের আদিম নিদর্শনগুলিকে নাটক বলতে চান না। কিন্তু ইখার্নোফ্রেতের বিবরণকে সত্য বলে মেনে নিলে, ইখার্নোফ্রেত ওসিরিসের কাহিনীর যে অভিনয় করেছিলেন তাকে রীতিমত নাট্যাভিনয়ই বলতে হবে। কারণ ঐ অভিনয় ধর্মানুষ্ঠানের অঙ্গ হিসাবে অনুষ্ঠিত হয়নি, হয়েছিল রাজার চিত্ত বিনোদনের জন্য।

তবে অধ্যাপক নিকল যদি এই বলে আপত্তি করতেন যে ঐ অভিনয় রীতিমত নাট্যাভিনয় নয় এই কারণে যে একটিমাত্র ব্যক্তিই সমস্ত পাত্রপাত্রীর অবস্থা অনুকরণ করেছে, তাহলে অবশ্য তাঁর যুক্তিকে এত সহজে ঠেলে ফেলা যেত না। ইখার্নোফ্রেত যে অভিনয়ের কথা বলেছে তা যদি আমাদের পাঁচালী-গান বা কথকতার মত কিছু না হয়, তাহলে অবশ্যই নাট্যাভিনয়—ধর্মানুষ্ঠান মাত্র নয়। অতএব ঐ অভিনয়কে প্রথম নাট্যাভিনয়ের নিদর্শন হিসাবে আমরা গ্রহণ করতে পারি।

** এবার **গ্রীসদেশে** কি ভাবে নাটকের উৎপত্তি হয়েছিল সেই সম্বন্ধে আলোচনা করা যাক। গ্রীক নাটকের উৎপত্তি সম্বন্ধে আলোচনা করতে গিয়ে,

অধ্যাপক নিকল এইস্কিলাসের প্রথম নাটকের অভিনয়ের (৪৯০ খৃঃ পূঃ) তারিখের দিকে দৃষ্টি আকর্ষণ করে লিখেছেন—"It is possible that dramatic entertainment existed hundreds perhaps thousands of years before this date. It is possible that Aeschylus and other playwrights of Greece owed a considerable debt both for the content and the form of their plays, to priestly performers of sacred dramas in Ancient Egypt." অর্থাৎ গ্রীসে নাট্যাভিনয় এইস্কিলাসের বা থেস্‌পিসের সময় থেকে আরম্ভ হলেও, এই আরম্ভই নাট্যাভিনয়ের প্রথম আরম্ভ নয়। এর শত বা সহস্র বৎসর আগেও হয়ত নাট্যাভিনয়ের প্রথা প্রচলিত ছিল। গ্রীসের নাট্যকারগণ তাঁদের নাটকের রূপ ও বিষয়বস্তুর ব্যাপারে প্রাচীন মিশরের পুরোহিত-অভিনেতাদের কাছে অশেষভাবে ঋণী।

গ্রীক নাটকের উৎপত্তি—তার রূপ ও বিষয়বস্তু ঈজিপ্টের নাট্যাভিনয়ের দ্বারা প্রভাবিত এ কথা সকলে সমান ভাবে না মানলেও অনেকেই মেনে থাকেন। মানার পক্ষে যুক্তিও আছে। ঈজিপ্টের সভ্যতা প্রাচীনতর এবং ঈজিপ্টের অধিবাসীদের সঙ্গে ক্রীটের আদিম অধিবাসীদের বংশগত সম্পর্ক আছে—এ কথাও ঐতিহাসিকরা স্বীকার করে থাকেন। ফুকার্তের (Foucart) মতে—গ্রীসের এলুউসিস উপাসনা ও উৎসব, ঈজিপ্টের কাছ থেকেই এসেছে। এটিকাতে একটা কিংবদন্তী ছিল—গ্রীকরা ঈজিপ্টের কাছ থেকেই কৃষিবিদ্যা শিক্ষা করেছিল। তারপর, 'ডিমিতের—ডাওনিসাস' কাহিনীর সঙ্গে 'ওসিরিস-ঈশিস' কাহিনীর লক্ষণীয় সাদৃশ্য রয়েছে। খৃঃ পূঃ নবম বা দশম শতাব্দীর এক মন্দিরে (এলিউসিসের মন্দিরে) ঈশিসের মূর্তি এবং তার সঙ্গে ঈজিপ্টের নানাবিধ দ্রব্য পাওয়া গেছে। তাতেই প্রমাণিত, ডিমিতের-উপাসনার ওপর ঈজিপ্টের প্রভাব এককালে ছিল। এমত অবস্থায় গ্রীক নাটকের উৎপত্তির মূলে ইজিপ্টের নাটকের প্রভাব আছে—একথা সহজেই মনে আসতে পারে। বিশেষ করে ওসিরিস ও ডাওনিসাস কাহিনীর সাদৃশ্য, প্রভাব-কল্পনার প্রবণতাকে বিশেষ ভাবেই বাড়িয়ে দেয়। অনেকেই মনে করেন ওসিরিসের কাহিনী যেমন 'year spirit'-এর রূপক, তেমনি এলিউথেরাই ও ডাওনিসাস কাহিনীও 'year spirit'-এর রূপক। শীত ঋতুতে প্রকৃতির জীবনী-শক্তি শুকিয়ে যায়, গ্রীষ্মে আবার প্রকৃতি পুনর্জীবন লাভ করে এই প্রাকৃতিক ঘটনাকে animism-বিশ্বাসীরা জ্যানথোস-মেলানথোসের যুদ্ধের রূপকে ব্যক্ত করেছেন। এলিউথেরাইকে কেন্দ্র করে যে সব কাহিনী কল্পিত হয়েছে—তাদের একটিতে জ্যানথোসের (সু-পুরুষ) সঙ্গে মেলানথোসের (কু-পুরুষ) যুদ্ধের কথা বর্ণনা করা হয়েছে। তাতে আছে—ম্যালানথোস ডাওনিসোস মেলানাইগিসের সাহায্যে জ্যানথোসকে হত্যা করে। Usener এই যুদ্ধকে শীত ঋতু ও গ্রীষ্ম ঋতুর আবর্তন বা পারস্পরিক প্রতিযোগিতার রূপক বলে ব্যাখ্যা করেছেন এবং Farnell-এর মতে এই রূপক থেকেই ক্রমে এথেনীয় নাট্যের উদ্ভব ঘটেছে। Gilbert Murray মহাশয়েরও

ধারণা—year spirit-এর রূপক কাহিনীকে কেন্দ্র করেই নাটকের উৎপত্তি হয়েছে। সমালোচক টমসন মহাশয় মিশরীয় প্রভাবের কথা, স্পষ্টভাষায় অস্বীকার না করলেও কার্যতঃ স্বীকার করেননি। Farnell মহাশয়ের সিদ্ধান্তকে তিনি তিনটি কারণে স্বীকার করতে পারেননি। প্রথমতঃ জ্যানথোস-মেলানথোস যুদ্ধ যে ঐ ভাবেই অভিনীত হয়েছে, তার কোন প্রমাণ নেই। দ্বিতীয়তঃ কাহিনী থেকে যেটুকু বোঝা যায় তাতে ঐ অভিনয়ে তিনটি পাত্রের প্রযোজনা আবশ্যক ; তৃতীয়তঃ কোরাসের কোন উল্লেখ পাওয়া যায় না। অতএব গ্রীক নাটকের প্রচলিত ধারার সঙ্গে এর কোন যোগ নেই। কারণ গ্রীক নাটকের উৎপত্তি হয়েছে ডাওনিসাস-উৎসবে এবং ডাওনিসাস-কাহিনী আশ্রয় করেই। সুতরাং, তাঁর মতে মিশরীয় প্রভাবের প্রশ্নটি খুব সতর্কভাবেই বিবেচনা করা উচিত।

শ্রদ্ধেয় টমসন মহাশয়, তাঁর 'Aeschylus and Athens—A study in the social origin of Drama' নামক গ্রন্থে, গভীর গবেষণা করে দেখাতে চেয়েছেন যে গ্রীক গোষ্ঠী-সমাজের (clan) দীক্ষাবিধি থেকেই ক্রমে ডাওনিসাস-উপাসনা এবং তাকে কেন্দ্র করে গ্রীক নাটকের সৃষ্টি হয়েছে। দীক্ষানুষ্ঠান থেকে কিভাবে গ্রীক-সমাজের দশকর্ম উদ্ভূত হয়েছে এবং দীক্ষানুষ্ঠানের অনুকরণে কিভাবে নাটকের সন্ধি-বিভাগ গড়ে উঠেছে, প্রশংসনীয় অধ্যবসায়ের সঙ্গে তিনি উদ্ঘাটিত করতে চেষ্টা করেছেন। তিনি দেখাতে চেষ্টা করেছেন—গোষ্ঠীর দীক্ষাবিধি (clan initiation) থেকে গুহ্যসাধকগোষ্ঠী (secret society) গড়ে উঠেছে, এদের হাতে ডাওনিসাস উপাসনা গুহ্য ক্রিয়াকলাপে পরিণত হয়েছে—দিব্যআবেশ ও উন্মাদনার রূপ পরিগ্রহ করেছে। এদেরই দিব্যোন্মাদনা থেকে ডিথিরাম্ব-গীতির ও 'লেনাইয়া'-গীতির উদ্ভব এবং কালক্রমে ডিথিরাম্ব থেকে ট্রাজেডি এবং লেনাইয়া থেকে কমেডির উৎপত্তি হয়েছে। তিনি দেখিয়েছেন—আদিম দীক্ষানুষ্ঠান পাঁচ পর্বে বিভক্ত—(১) শিশুরূপে দীক্ষার জন্য যাত্রা (departure as child) (২) মৃত্যু ও নবজন্মলাভ (death and Resurrection) (৩) গুহ্য ও পবিত্র বস্তুর প্রদর্শন (Revelation of sacred objects) (৪) দীক্ষিতের পরীক্ষা—(Catechism) (৫) দীক্ষিত যুবকরূপে প্রত্যাবর্তন (Return as adult) এই পাঁচটি পর্বকে গ্রীক দীক্ষানুষ্ঠানে পাওয়া যায় এইভাবে :—

(১) পোম্পি (Pompe´) (২) এগোন স্পেরাগ্মোস (Ago´n sparagmos) (৩) এনাকেলিপ্সিস্ (anakalypsis) (৪) এইনিগমেতা ডোকিমেসিয়া (ainigamata dokimasia (৫) কোমোস্ (Komos)। এই পাঁচ পর্বের অনুসরণে গ্রীক ট্র্যাজেডির পাঁচ সন্ধি-বিভাগ গড়ে উঠেছে—যথা (১) প্যারোডোস (pa´rodos) (২) পেরিপেতেইয়া কোম্মোস (peripe´teia kommos) (৩) এনাগ্নোরিসিস (anagnorisis) (৪) স্টিকোমিথিয়া (Stichomythia) (৫) এক্সোডাস (E´xodus)। টমসনের এই গবেষণা খুবই মূল্যবান, সুতরাং

তার সিদ্ধান্ত অবশ্যই উদ্ধৃতিযোগ্য। তিনি বলেছেন—"The Dionysiac thiasos was a secret magical society which preserved in modified form the structure and functions of the totemic clan, out of which it had evolved during the later phases of tribal society. It was composed of women led by a male priest. Its principal rite derived from initiation, contained three elements—an orgiastic exodus into the open country, a sacrament in which a victim was torn to pieces and eaten raw and a triumphant return. This ritual was projected as a myth of the passion of Dionysus." ডাওনিসাস-কাহিনীর উৎপত্তি সম্বন্ধে এ নতুন কথাই বটে। অন্যত্র (Marxism and poetry-গ্রন্থে) টমসন একটু ভিন্নভাবেই ডাওনিসাস-কাহিনীর উৎপত্তি ব্যাখ্যা করেছেন, বলেছেন—আহরণ, শিকার ও পশুপালনের তুলনায় কৃষি অনেক জটিল ব্যাপার বলে—"it was accompanied by the elaboration of new magical rites designed to fertilise the soil and modelled on rites of child birth" অর্থাৎ উর্বরাশক্তির বৃদ্ধিকল্পে নতুন নতুন জাদু-ক্রিয়া কল্পিত হয়েছিল এবং তা হয়েছিল পুত্রেষ্টির অনুকরণেই। এই ইষ্টির কেন্দ্র-পুরুষ রাজা—নির্দিষ্ট কাল রাজত্ব করার পরে রাজাকে হত্যা করা হত। মাতৃতান্ত্রিক সমাজ বলে রানীরই সেখানে প্রাধান্য ; রাজা রানীর সেবকমাত্র। ধরণীকে শস্যপূর্ণ করবার জন্যই রানীরা রাজরূপী দেবতার ঔরসে গর্ভধারণ করতেন। গর্ভাধান ক্রিয়ার সঙ্গে সঙ্গেই রাজার প্রয়োজন ফুরিয়ে যেত, রাজাকে হত্যা করা হত—কারণ রাজা দেবতা বলেই অমর। এই প্রথারই স্মৃতি, প্রথার বিলোপের পরেও, ব্যাবিলোনের তামুজ-ইশতার কাহিনী, ফোইনিসিয়ার-এডোনিস-এস্তারতে কাহিনী, ইজিপ্টের ওসিরিস-ইশিস-কাহিনী, গ্রীসের ডাওনিসাস-সিমিলি-কাহিনী এবং এশিয়া মাইনরের এত্তিস-সিবিলি কাহিনীরূপে বেঁচে আছে।

আপাততঃ দেখা যাচ্ছে টমসন মহাশয় ডাওনিসাস-কাহিনীর দুটি উৎস আবিষ্কার করেছেন—একটি কৃষি-ইষ্টি, অন্যটি দীক্ষাবিধি। কিন্তু একটু তলিয়ে দেখতে গেলে দেখা যবে, দীক্ষাবিধি ও কৃষি-ইষ্টির অর্থাৎ উর্বরাবৃদ্ধির ক্রিয়াকলাপের মধ্যে যে নিগূঢ় যোগ আছে এ কথা তিনি অস্বীকার করেননি। যাই হোক ডাওনিসাস-কাহিনী যে কৃষি-ইষ্টি থেকেই জন্মেছে এবং ডাওনিসাস যে কৃষির অভিমানী দেবতা —এ কথা বহুভাবেই তিনি বলেছেন এবং তার প্রমাণও আছে যথেষ্ট। কৃষিক্ষেতে 'গাছের গুড়ি' প্রতিষ্ঠা করে ডাওনিসাসের বন্দনা করার প্রথা সমগ্র গ্রীসেই প্রচলিত ছিল। (farmers used to honour Dionysus by setting up in their fields a tree-stump) এবং 'সিটি ডাওনিসিয়া' উৎসব প্রবর্তনের আগে ডাওনিসাস-উপাসনা শুধু কৃষকদেরই মধ্যে প্রচলিত ছিল। সুতরাং "the worship of Dionysus which was largely in the hands of secret societies"—

এবং "it persisted only among the peasantry"—এই দুই উক্তির সমন্বয় করতে হলে, গুহ্যসাধক সম্প্রদায়কে কৃষকদের পুরোহিত সম্প্রদায় বলেই গণ্য করতে হবে। তারপর টমসন এ কথাও স্বীকার করেছেন—'rite of human death and rebirth'—অর্থাৎ দীক্ষানুষ্ঠানের ভিত্তি, 'death and rebirth of vegetation'-এর অভিজ্ঞতার উপরেই দাঁড়িয়ে আছে (ডাওনিসাস—অধ্যায় ১৩২ দ্রষ্টব্য)।

দীক্ষানুষ্ঠান থেকেই হোক আর কৃষি-ইষ্টি থেকেই হোক, ডাওনিসাস কাহিনীর উৎপত্তি এবং ডাওনিসাসের উপাসনা ও উৎসব, গ্রীক নাটকের মূল নিমিত্তকারণ। খ্রীঃ পূঃ ষষ্ঠ শতাব্দীতে, কোরিন্থের টাইরাণ্টের পৃষ্ঠপোষকতায় ডাওনিসাস উপাসনার উৎসবে, 'ডিথিরাম্ব' নামক সমবেত গীতের উদ্ভব ঘটে এবং তার কিছুকাল পরেই এথেন্স নগরীতে টাইরাণ্ট পেইসিসট্রেটোসের অনুপ্রেরণায় এবং চেষ্টায় ডাওনিসাস-উৎসব জাতীয় উৎসবে পরিণত হয়। এই জাতীয় উৎসবেই ডিথিরাম্ব থেকে ক্রমে ক্রমে নাট্যের উদ্ভব ঘটে।* যে 'সিটি ডাওনিসিয়া' উৎসবে এই প্রতিযোগিতা হত তা অনুষ্ঠিত হত মার্চ মাসের শেষ দিকে। তখন বসন্তের আরম্ভ। সমুদ্র শান্ত। বণিকরা দেশ-বিদেশে ঘুরে ঘরে এসেছে। উৎসবের উপযুক্ত সময়ই বটে। উৎসব চলত পাঁচ-ছয়দিন ধরে। প্রথম দিনে ডাওনিসাস এলিউথেরিউসকে মন্দির থেকে নগরের বাইরে একটা পবিত্র স্থানে নিয়ে যাওয়া হত। ঐ স্থানটি একাডেমির নিকটবর্তী—এলিউথেরাই যাওয়ার পথেই পড়ে। বিরাট শোভাযাত্রা সঙ্গে সঙ্গে চলত। এফিবোই (epheboi) অস্ত্রসজ্জিত হয়ে পুরোভাগে এবং পিছনে চলত শোভাযাত্রা; কুমারীদের মাথায় পূজোপকরণ—সঙ্গে বলির পশু ও অন্যান্য উপচার।

বাজারে উপস্থিত হয়ে শোভাযাত্রা একটু থামত এবং দ্বাদশ দেবতার সামনে 'সমবেত গীত' গান করত। তারপর একাডেমিয়াতে পৌঁছে ছোট একটি বেদীর উপরে ডাওনিসাসকে বসিয়ে তার সামনে স্তবগান করা হত এবং পশু বলি দেওয়া হত। রাষ্ট্রের পক্ষ থেকে একটি 'বৃষ' বলি দেওয়া হত। তারপর চলত নানারূপ আমোদ অনুষ্ঠান—অর্থাৎ এগোন (agon)। এই উৎসব অনুষ্ঠানের এক অঙ্গ—নাট্য প্রতিযোগিতা, অন্য অঙ্গ—'ডিথিরাম্ব' আবৃত্তি। উৎসবে প্রচুর মদ পান করা হত। শেষদিনে রাত্রিকালে শোভাযাত্রা নগরে ফিরে আসত এবং উৎসব শেষ না হওয়া পর্যন্ত দেবতাকে মন্দিরে না রেখে নাট্যগৃহের মধ্যে একটি বেদীর উপরে স্থাপন করা হত।

এখন, ডাওনিসাস-উপাসনাকে কেন্দ্র করে যদি গ্রীক নাটকের সৃষ্টি হয়ে থাকে, তাহলে ডাওনিসাসের কাহিনীই যে প্রথম নাট্যের বিষয়বস্তু এ অনুমান করতে কোন কষ্ট হয় না। প্রাক্-এইস্কিলাস ট্র্যাজেডি সম্বন্ধে আলোচনা করবার

*ডাওনিসাস-উৎসবে, পেইসিসট্রেটাস ৫৩৪ খৃঃ পূঃ নাট্যপ্রতিযোগিতা প্রবর্তন করেন এবং এই প্রতিযোগিতার প্রেরণাতেই গ্রীসের নাট্য-সাহিত্যের ক্ষেত্রে সোনার ফসল ফলতে থাকে। থেসপিস, ইস্কিলাস, সফোক্লিস, ইউরিপিডিস এই প্রতিযোগিতারই সন্তান।

প্রসঙ্গে টমসন মহাশয়ও অনুরূপ মন্তব্য করেছেন—বলেছেন "If Tragedy arose out of the worship of Dionysus, its plots must originally have been drawn from the myths of Dionysus"। সেই প্রথম নাটকের রূপটিও অনুমান করা যেতে পারে—কোরাস প্রবেশ করে গান বা আবৃত্তি করতে করতে। তারপর বেদীর চারদিকে দাঁড়িয়ে তারা 'স্ট্যাসিমোন' নামক এক প্রকার গান করে। নায়ক প্রবেশ করে নিজের পরিচয় দেন এবং কোরাসের সঙ্গে সংলাপ করে ঘটনার পরিস্থিতির বিবরণ দেন। নায়ক নিষ্ক্রান্ত হলে কোরাস আবার 'স্ট্যাসিমোন' গান করে। তারপর, দূত প্রবেশ করে নায়কের মৃত্যু সংবাদ জানায় এবং কোরাস শোক-গীতি গান করে। ক্রমে দূত ও কোরাস 'অর্কেস্ট্রা' থেকে বিদায় গ্রহণ করে। অবশ্য ডাওনিসাস-কাহিনী এই ঘটনার চেয়ে আরো ব্যাপক। ডাওনিসাসের জন্মের ও কর্মের পরিচয় এই :—জিউস কদমোসের (Kadmos) কন্যা সিমিলির (Semele) প্রেমে পড়েন এবং অঙ্গীকার করেন যে তিনি সিমিলির সব প্রার্থনা পূর্ণ করবেন। হীরার (Hera) প্ররোচনায় কন্যাটি বিবাহের প্রস্তাব করে। ফলে জিউস অগ্নিময় রথে এসে উপস্থিত হন এবং বজ্র নিক্ষেপ করেন। সিমিলি ভয়ে প্রাণত্যাগ করেন। অগ্নিশিখার ভিতর থেকে অজাত শিশুটিকে উদ্ধার করে, জিউস নিজের উরুর মধ্যে পুরে রেখে দেন। উরু থেকে ডাওনিসাস যথা সময়ে জন্ম গ্রহণ করেন (থিবিসে এই কাহিনী প্রচলিত)। শিশুটির উপরে জিউসের স্নেহ অত্যধিক। তা দেখে হীরা ক্রোধান্বিত হন এবং শিশুটিকে হত্যা করার জন্য 'টিটানদের' প্ররোচিত করেন। শিশুটিকে পালন করছে তখন কৌরিতিসরা। টিটানগণ একটি কোনোস, একটি রম্বোস্ এবং একটি সোনার আপেল দিয়ে শিশুটিকে ভুলিয়ে নিয়ে গিয়ে টুকরো টুকরো করে ছিঁড়ে ফেলে এবং তার সমস্ত দেহ সিদ্ধ করে খেয়ে ফেলে (এই অংশটুকু ক্রীটে প্রচলিত)। জিউস সংবাদ পেয়ে টিটানদের বজ্রাঘাত করেন—শিশুটি বিশেষ উপায়ে পুনর্জীবন লাভ করে। ডাওনিসাস-কাহিনী যাই হোক প্রাচীন গ্রীক নাটকের যে নিদর্শন আমাদের হাতে আছে, তাদের মধ্যে ডাওনিসাস-কাহিনী বিষয়ক নাটক নেই। ডাওনিসাস-কাহিনীর উপস্থাপনা কালক্রমে পৌরাণিক রাজবংশের কাহিনীর উপস্থাপনার ধাক্কায় হটে যাওয়ার পরেই বোধহয়, এইস্কিলাস সফোক্লিস প্রভৃতি নাট্যকারের নাটক অভিনীত হয়েছিল। এইস্কিলাসের যে কখানি নাটক পাওয়া গেছে, তার মধ্যে—'দি সাপ্লিয়ান্টস্' রূপের দিক দিয়ে প্রাচীনতম বলে গণ্য হয়ে থাকে। এই নাটকখানির অভিনয় গ্রীসে কিভাবে হয়েছিল তার কাল্পনিক চিত্রটি অধ্যাপক নিকল 'বিশ্ব নাটক' গ্রন্থে সুন্দর ভাবে আঁকতে চেষ্টা করেছেন।—ডাওনিসাসের উৎসব। ডাওনিসাসের মূর্তিটি শোভাযাত্রা করে একাডেমিতে নিয়ে যাওয়া—সেখান থেকে নিয়ে আসা—'অর্কেস্ট্রা'-সন্নিহিত বেদীর উপরে মূর্তিকে স্থাপনা করা—যাগযজ্ঞ পশুবলি নৃত্যবাদ্য স্তবস্তুতি প্রভৃতি বিবিধ অনুষ্ঠান তারপর আর একদিন। প্রভাতেই সকলে সমবেত—নাট্যদর্শনোৎসুক জনতা ঢালু পাহাড়ের গায়ে পাহাড় কেটে বানানো অনেকগুলি আসনশ্রেণী নীচু থেকে

ধাপে ধাপে উপরে উঠে গেছে। দর্শকরা তাতে উৎসুক চিত্তে উপবিষ্ট। দর্শক আসনের সামনে বৃত্তাকার সমতল রঙ্গক্ষেত্র, তার মধ্যে একটি বেদী—রঙ্গক্ষেত্রের কিছু দূরেই মন্দির। বাঁশীর মধুর ধ্বনির সঙ্গে সঙ্গে নিস্তব্ধতা নেমে আসে। সাদা পোশাক পরা পঞ্চাশ জনের একটি দল রঙ্গক্ষেত্রে প্রবেশ করে এবং বেদীর চারিদিক ঘিরে দাঁড়ায়। তাদের একজনের পোশাক খুব উজ্জ্বল ও বহুমূল্য; তাঁর পায়ে উঁচু গোড়ালিযুক্ত বুট, মাথায় রাজমুকুটের মত উন্নতশীর্ষ মুখোশ বসানো। অবিলম্বেই কোরাস গান অর্থাৎ নাটক আরম্ভ হয়।

গ্রীক নাট্যাভিনয়ের উৎপত্তি ও রীতি সম্পর্কে এ ক্ষেত্রে এই পর্যন্ত যথেষ্ট।

ভারতবর্ষে নাট্যের উৎপত্তি

ভারতীয় সভ্যতা অন্যতম সুপ্রাচীন সভ্যতা বটে, কিন্তু তা কত প্রাচীন, মিশরীয় সভ্যতার চেয়ে তা প্রাচীনতর বা নবীনতর, গ্রীক সভ্যতা বা মিশরীয় সভ্যতার সঙ্গে তার দেনা-পাওনার যোগ আছে কি না, এ সব প্রশ্নের অবিসংবাদিত ও সন্তোষজনক উত্তর আজও পাওয়া যায়নি। অত দূরসম্পর্কের প্রশ্নের কথা না হয় ছেড়েই দেওয়া যাক। মহেঞ্জোদড়ো ও হরপ্পার সভ্যতার সঙ্গে আর্য সভ্যতার সম্পর্ক কি তা নিশ্চিত ভাবে নির্ধারিত হয়নি। এমন কি আর্যরা ভারতেরই আদিম অধিবাসী, অথবা অন্য দেশ থেকে এসে ভারতে বসতি স্থাপন করেছিল—এ বিষয়েই মতভেদ কম নেই। এমনি যেখানে অবস্থা, সেখানে অগত্যা বৈদিক যুগ থেকেই ভারতীয় সভ্যতার ইতিহাস অনুসরণ করে আসতে হবে। বলা বাহুল্য বৈদিক সাহিত্য যে সমাজের সৃষ্টি, তা ঠিক আহরণ যুগ, শিকার যুগ বা পশুপালন যুগের সমাজ নয়। এই সব স্তরের চিহ্ন তাতে থকেলেও, কৃষিযুগের সমাজেই অধিকাংশ সূক্ত রচিত হয়েছে। ঋক-যজু-সাম-অথর্ব সংহিতাগুলিতে যে সব সূক্ত সংকলিত হয়েছে, তারা নিশ্চয়ই একই যুগে রচিত হয়নি। সত্র, ক্রতু, যজ্ঞ প্রভৃতির বৈশিষ্ট্য বিশ্লেষণ করে, শ্রীযুক্ত ডাঙ্গে তাঁর লেখা 'India from primitive communism to slavery' গ্রন্থে দেখাতে চেষ্টা করেছেন যে সত্র বা ক্রতুর মধ্যে আর্যগোষ্ঠীর আদিম সামষ্টিক জীবন-যাপনের প্রমাণ নিহিত আছে আর যজ্ঞের মধ্যে আছে পরিবার-কেন্দ্রিক শ্রেণী-বিভক্ত সমাজজীবনের প্রতিফলন। এখন বৈদিক যুগকে আমরা যদি কৃষি-ভিত্তিক সমাজের প্রাথমিক অবস্থা বলে মনে করি এবং নাটকের উৎপত্তিকে আমরা যদি কৃষি-ভিত্তিক সমাজের ধর্মীয় অনুষ্ঠানের পরিণতি বা ফল বলে মেনে নিই, তহলে, এ প্রশ্ন আমাদের সামনে এসে দাঁড়াবেই —বৈদিক যুগেই নাটকের উৎপত্তি হয়েছে কি? প্রশ্নটিকে আরো নির্দিষ্টভাবে সাজিয়ে নিলে বলতে হবে—সংবাদ-সূক্তগুলিকে আমরা নাট্যের প্রাথমিক রূপ বলতে পারি কি? বলা বাহুল্য—উত্তরে ঐকমত্য পাওয়া যায় না। কেউ বলেছেন হাঁ, নাটকেরই আদিম নিদর্শন, কেউ বলেছেন—না, এরা নাট্যপদবাচ্য হতে পারে না।

বেদে কয়েকটি উক্তি-প্রত্যুক্তিবন্ধে রচিত সূক্ত আছে—সেগুলি সংবাদ-সূক্ত নামে পরিচিত। সূক্তগুলি—(১) যম-যমী সূক্ত (১০ম মণ্ডল ঋক) (২) পুরূরবা-উর্বশী (ঋক ১০-৯৫) (৩) নেম-ভার্গব (ঋ, ৮-১০০) (৪) অগস্ত্য-লোপ-মুদ্রা (১ম-১৭৯) (৫) ইন্দ্র-বসুক্র (১০ম-২৮) (৬) ইন্দ্র-অদিতি-বামদেব (৪র্থ-১৮) (৭) ইন্দ্র-ইন্দ্রাণী-বৃষাকপি (১০ম-২৮) (৮) সরমা-পণি (১০ম-১০৮) (৯) দেব-অগ্নি (১০ম-৫১-৫৩) (১০) বিশ্বামিত্র-নদী (৩য়-৩৩) (১১) বশিষ্ঠ-পুত্র (৭ম-৩৩) (১২) ইন্দ্র-মরুত (১ম-১৬৫, ১৭০) (১৩) ইন্দ্র-বরুণ (৪র্থ-৪২) (১৪) অথর্বণ-দেব (৫ম-১১ অথর্ব)। ভাষ্যকার-সায়নাচার্য এই সব সূক্ত সম্বন্ধে বলেছেন যে এদের একটির ছাড়া অন্যগুলির 'বিনিয়োগ' নেই। এখন প্রশ্ন, বিনিয়োগই যদি না থাকে তবে এদের রচনার নিমিত্তকারণটি কি? ১৮৬৯ খ্রীঃ ম্যাক্সমূলার মহোদয় ইন্দ্র মরুত সূক্তের আলোচনা-প্রসঙ্গে লেখেন—"The dialogue was repeated at sacrifices in honour of the Maruts and their followers.". অর্থাৎ সূক্তটি মরুতযজ্ঞে আবৃত্তি করা হত অথবা দুই দলের দ্বারা অভিনীত হত; একদল হত ইন্দ্র, অন্যদল হত মরুত ও অনুচরবৃন্দ। ১৮৯০ খ্রীঃ অধ্যাপক লেভি এই সিদ্ধান্ত সমর্থন করেন এবং সামবেদ, ঋগ্বেদ ও অথর্ববেদ থেকে প্রমাণ সংগ্রহ করে দেখাতে চেষ্টা করেন—নৃত্য-গীতের চর্চা বৈদিক যুগে লক্ষণীয় উৎকর্ষলাভ করেছিল; সুতরাং ধর্মমূলক নাটক (ritual play) থাকার পক্ষে কোন বাধা থাকতে পারে না। এই মতটিকেই ভন্ শ্রোয়েডের (Von Schroeder), Mysterium and Mimus in Rigveda—নামক প্রবন্ধে (১৯০৮) বিস্তারিতভাবে উপস্থাপিত করেন এবং বৈদিক সংবাদ-সূক্তগুলিকে 'Vedic Mysteries' অর্থাৎ বৈদিক ধর্মমূলক নাটক বলে ঘোষণা করেন। ডাঃ হার্টেলের মতেও সূক্তগুলি 'মিস্ট্রি-প্লে'র আদিম অবস্থার রূপ। তাঁর যুক্তি—বৈদিক সূক্তগুলি সবক্ষেত্রেই গান করা হত বলে বক্তার বৈশিষ্ট্য বজায় রাখার জন্য একাধিক ব্যক্তির প্রয়োজন। ডাঃ হার্টেল আরো একধাপ এগিয়ে গিয়ে বৈদিক যুগের অর্বাচীন একখানি গ্রন্থকে (সুপর্ণাধ্যায়) যথার্থ নাটকের মর্যাদা দিয়ে বসেছেন।

যাঁরা সংবাদ-সূক্তগুলিকে নাট্যের মর্যাদা দিতে চান না, তাঁদের মুখপাত্র হিসাবে ডাঃ কীথের নাম করা যায়। ডাঃ কীথ সংবাদ-সূক্তের দৃশ্যধর্মিতা অস্বীকার করেননি বটে, কিন্তু তাদের 'ধর্মমূলক নাট্য' বলতে অনিচ্ছুক। তিনি বলেছেন—যে সব ধর্মীয় অনুষ্ঠানে পুরোহিতেরা দেবতার বা দৈত্যের ভূমিকা গ্রহণ করত, সূক্তগুলি সেই সব পুরাতন অনুষ্ঠানের অংশ—এ বিষয়ে কোন সন্দেহ নেই; এরূপ অনুমানের যথেষ্ট প্রমাণও অন্যত্র পাওয়া যায়। কিন্তু এই সূক্তগুলি আমরা ঐ ভাবে ব্যাখ্যা করতে বাধ্য একথা বলা যায় না।

ডাঃ কীথের নিজের ভাষায়—"There is of course, no doubt of the possibility of the dialogues really representing portions of the old

ritual in which the priests assumed the character of gods or demons, for there are abundant parallels for such a supposition. But there is no sufficient ground to compel us to seek for such an explanation of these hymns." বিনিয়োগবিহীন সংবাদ-সূক্তকে তিনি 'secular poetry' বলতে চান —বলতে চান ঐ সূক্তগুলি ধর্মনিরপেক্ষ বলেই পরবর্তীকালে ঐরূপ কোন সূক্ত আর রচিত হয়নি। যদিও তিনি কয়েকটি সূক্তে, বিশেষতঃ সরমা-পণি সূক্তে—'ritual drama in nucc'-এর অস্তিত্ব স্বীকার না করে পারেননি, তবু বিনিয়োগ-বিহীন বলে সূক্তগুলিকে ধর্মমূলক নাট্যের মর্যাদা দিতে একান্তই অনিচ্ছুক। ডাঃ কীথের বলার অভিপ্রায় বোধহয় এই যে 'মিস্ট্রি-প্লে' বলা যেতে পারত তখনই যখন সূক্তগুলির 'বিনিয়োগ' পাওয়া যেত, অর্থাৎ সংবাদ-সূক্তগুলি কোন্ কোন্ যজ্ঞের অঙ্গানুষ্ঠান হিসাবে রচিত হয়েছিল তা জানা যেত। ডাঃ হার্টেলের মত সমালোচনা করে ডাঃ কীথ লিখেছেন—প্রথমতঃ, বৈদিক সূক্তের সবগুলিই গীত হত এ কথা সত্য নয়; দ্বিতীয়তঃ, ভিন্ন বক্তার বৈশিষ্ট্য ভিন্ন ভিন্ন ব্যক্তির সাহায্যে ব্যক্ত করা হত—তারও কোন প্রমাণ নেই। তৃতীয়তঃ, সংবাদ-সূক্তগুলির বিনিয়োগ জানা নেই। চতুর্থতঃ, পুরোহিতদের উপেক্ষার ফলেই বৈদিক নাট্য লুপ্ত হয়ে গিয়েছিল—এ কথা স্বীকার করা যায় না; কারণ কৃষিযাগ পরবর্তীকালেও অনুষ্ঠিত হত এবং মহাব্রত ও অশ্বমেধ অনুষ্ঠানে কৃষি-যাগের প্রক্রিয়া লক্ষ্য করা যায়। তারপর কৃষি-যাগের উর্বরা-বৃদ্ধি—অনুষ্ঠানটি পুরোহিতদের রুচিতে বেধেছে বলে উপেক্ষিত হয়েছে, এ কথা সত্য বলে স্বীকার করে নিলেও, ঐ একটিমাত্র কারণেই যে নাট্যের বিলোপ ঘটেছিল সে সিদ্ধান্ত করা চলে না; কারণ উর্বরা-বৃদ্ধির (fertility rite) সঙ্গে সম্পর্ক নেই যাদের এমন সংবাদ-সূক্তের অস্তিত্বও তো ছিল। সেই সব নাট্যের বিলোপ ঘটার কোন হেতু নেই। তাছাড়া 'সুপর্ণাধ্যায়'কেও পূর্ণাঙ্গ নাট্যের মর্যাদা দেওয়া চলে না; কারণ নাট্যাভিনয়ের উদ্দেশ্যেই গ্রন্থখানি রচিত হয়েছিল এমন কোন প্রমাণ নেই। মোটকথা, সংবাদ-সূক্তকে 'ritual drama' বলে স্বীকার করতে ডাঃ কীথ ঐকান্তিক কুণ্ঠিত। যদিও ডাঃ কীথ স্বীকার করেছেন যে যাগযজ্ঞে এমন এমন অনুষ্ঠান ছিল যা রীতিমত নাট্যধর্মী—স্বীকার করেছেন—'it involved a complex round of ceremonies in some of which there was undoubtedly present the element of dramatic representation that is the performers of the rites assumed for the time being personalities other than their own." দৃষ্টান্ত, যেমন সোমযাগের 'সোম-ক্রয়' অনুষ্ঠান। সোমবিক্রেতার কাছ থেকে সোম কেড়ে নিয়ে তাকে মেরে ধরে তাড়িয়ে দেওয়া অবশ্যই দৃশ্যধর্মী ঘটনা। (খ) 'মহাব্রতযাগে' শ্বেত চর্ম নিয়ে বৈশ্য-শূদ্রের বিবাদ টানাটানি এবং শেষ পর্যন্ত বিবাদে বৈশ্যের জয় রীতিমত নাটকীয় ব্যাপার—ডাঃ কীথের ভাষায় "we have in fact a primtive dramatic ritual and one which it may be added was popular throughout the vedic age." তবু তারা

নাটক নয়। কারণ ডাঃ কীথের মতে—কোন রচনা নাটক হয়ে উঠবে তখনই যখন তা অভিনেতার অভিনয়ের জন্য এবং দর্শকদের আনন্দ দেওয়ার বিশেষ উদ্দেশ্যে রচিত হবে। আসল কথা কোন অনুষ্ঠানে দৃশ্যধর্মিতা থাকলেই তাকে নাট্য বলা চলবে না—"A drama proper can only be said to come into being when the actors perform parts deliberately for the sake of performance to give pleasure to themselves, and others, if not profit also." নাট্যধর্মী ধর্মীয় অনুষ্ঠানকে ডাঃ কীথ নাটকের মর্যাদা দিতে চান না বলেই বৈদিক যুগের নাট্য-ধর্মী রচনা বা অনুষ্ঠানকে 'নাট্য' আখ্যা দিতে গররাজী। তাঁর দৃঢ় ধারণা—দৃশ্যকাব্য রূপে নাটকের সৃষ্টি হয়েছে মহাকাব্য আবৃত্তির রীতি থেকে—"it was through the use of epic recitations that the latent possibilities of drama were evoked and the literary form created." তাঁর সিদ্ধান্ত—সংস্কৃত নাটকের উৎপত্তি হয়েছে খ্রীঃ পূঃ দ্বিতীয় শতাব্দীর মধ্যভাগে এবং হয়েছে মহাকাব্য আবৃত্তির সঙ্গে কৃষ্ণের নাটকীয় কাহিনীর সংযোগের ফলেই। অবশ্য ডাঃ কীথ মনে করেন—কৃষ্ণের হস্তে কংসের মৃত্যু "refined version of an older vegetation ritual in which the representative of the outworn spirit of vegetation is destroyed." এবং কৃষ্ণ-কংস কাহিনীকে গ্রীষ্ম ও শীত ঋতুর দ্বন্দ্বের রূপক বলেও মনে করা যেতে পারে। ডাঃ কীথ কৃষি-যাগের সঙ্গে কৃষ্ণ-কাহিনীর যোগসূত্র আবিষ্কার করবার চেষ্টা করেছেন বটে, কিন্তু বৈদিকযুগ থেকে (১৫০০ খ্রীঃ পূঃ) খ্রীঃ পূঃ দ্বিতীয় শতাব্দীর মধ্যভাগ পর্যন্ত vegetation ritual-এর গতি-পরিণতি কি হয়েছিল তা সন্ধান করতে চেষ্টা করেননি। বরং যাঁরাই সংস্কৃত নাটকের প্রাচীনত্ব প্রমাণ করতে এগিয়ে এসেছেন তাঁদের মতবাদ খণ্ডন করেছেন এবং সমস্ত সাহিত্যিক প্রমাণকে প্রক্ষিপ্ত বা ভিন্নার্থক বলে উপেক্ষা করেছেন।

অধ্যাপক হিল্লেব্রাণ্ট ও অধ্যাপক কনোর মতে সংস্কৃত নাটকের উৎপত্তি হয়েছে—লৌকিক আনন্দানুষ্ঠান থেকে। ধর্মানুষ্ঠান নাট্যকে পুষ্ট করেছে বটে কিন্তু আনন্দ করার সহজ প্রেরণা থেকেই নাট্যের জন্ম হয়েছে। হিল্লেব্রাণ্ট মহাশয় বলতে চান—আনন্দ-পরিণাম ও হাস্যরসাত্মক নাট্যের উৎপত্তি যে মানুষের আমোদ-প্রমোদের প্রবৃত্তি ও ব্যঙ্গ করার প্রবৃত্তি থেকে হয়েছে এ বিষয়ে কোন সন্দেহ নেই। প্রাকৃত ভাষার প্রয়োগে, দৃশ্যপটের অভাবে, বিদূষক চরিত্রে, নটী-সূত্রধারের কথোপকথনে—লৌকিক উৎপত্তির লক্ষণ ব্যক্ত। ডাঃ কীথ এই মতবাদটি এবং ঐ যুক্তিগুলি সত্য বলে স্বীকার করেননি।

তারপর—**পিশেলের** (pischel) মতকেও সত্য বলে স্বীকার করেননি। পিশেল মনে করেন—**পুতুল-নাচ** থেকেই নাটকের উদ্ভব ঘটেছে। তাঁর যুক্তি এই যে পুতুল-নাচের জন্ম ভারতবর্ষেই এবং 'সূত্রধার' ও 'স্থাপক' শব্দ দুটি পুতুল-নাচের প্রয়োজনারই প্রমাণ বহন করছে। হিল্লেব্রাণ্ট প্রমুখ অনেকেই এ মত মানেননি ; তারা মনে করেন—নাট্যের উদ্ভব না হলে পুতুল-নাচের প্রবর্তন সম্ভব নয়।

অধ্যাপক লুডার্সের সিদ্ধান্তকেও ডাঃ কীথ খণ্ডন করেছেন। শ্রীযুক্ত লুডার্স মহাশয়ের ধারণা—**ছায়া-নাট্য** থেকেই সংস্কৃত নাটকের উৎপত্তি (অধ্যাপক কনোও এ মতে সায় দিয়েছেন)। মহাভাষ্যের 'শৌভিক' শব্দটি এই অনুমানের প্রথম হেতু। শৌভিক বা শোভানিক বলতে এঁরা বোঝেন—মূক-অভিনয়ের বা ছায়াভিনয়ের ভাষ্যকার। এঁদের মতে—'রূপ' (অশোক অনুশাসনের) রূপক রূপ্পরূপকম্ (থোরিগাথা) প্রভৃতি শব্দে ছায়া-নাট্যের আভাস পাওয়া যায়। 'ছায়া-নাটক' কথাটার ব্যবহারও আছে। ত্রয়োদশ শতাব্দীর সুভট-রচিত 'দূতাঙ্গদ' ছায়া-নাটক নামে পরিচিত এবং মেঘপ্রভাচার্য রচিত 'ধর্মাভ্যুদয়' ছায়ানাট্য-প্রবন্ধ নামে অভিহিত। কিন্তু ডাঃ কীথ মনে করেন—'The shadow-play..... cannot have influenced the progress of the early drama."

তারপর, নিজের মত প্রতিষ্ঠিত করার জন্য ডাঃ কীথ সাহিত্যিক-সাক্ষ্যপ্রমাণের উপরেও যথেষ্ট গুরুত্ব আরোপ করেননি।

(ক) যজুর্বেদের বৃত্তি তালিকায় 'নট' শব্দের সমার্থক যে শৈলুষ কথাটি আছে, তার অর্থ যে অভিনেতা ডাঃ কীথ তা মানেন না। তাঁর মতে—ঐ শব্দটির অর্থ হয়ত গায়ক বা নর্তক।

(খ) মহাভারতে 'নট' শব্দটি আছে বটে, এবং টীকাকার নীলকণ্ঠও তার টীকায় নটনর্তকাঃ ব্যবহার করেছেন বটে, কিন্তু ডাঃ কীথের কাছে—ঐ নট মূকাভিনেতা (প্যান্টোমাইমিস্ট) ছাড়া আর কিছুই নয়। (গ) মহাভারতেরই অংশবিশেষ যে হরিবংশ, তাতে নাট্যের স্পষ্ট প্রমাণ পাওয়া যায়—দেখা যায় অভিনেতারা রামায়ণ-কাহিনী থেকে নাট্য রচনা করেছিলেন। (ঘ) রামায়ণেও দেখা যায় 'সমাজ' নামক সমিতিতে নট-নর্তকগণ আমোদ অনুষ্ঠান করেন। টীকাকারের কথায় বিশ্বাস করলে বলতে হবে—ব্যামিশ্রক (২.১.২৭) মিশ্রভাষার নাটক। ডাঃ কীথের মতে ঐ সব অংশ প্রক্ষিপ্ত।

(ঙ) পাণিনি ব্যাকরণের (খ্রীঃ পূঃ ৪র্থ শতাব্দী) সাক্ষ্য থেকে জানা যায়—পাণিনির সময়ে নটসূত্র ছিল এবং সূত্রগ্রন্থের রচয়িতা ছিলেন শিলালী ও কৃশাশ্বী; কিন্তু ডাঃ কীথ 'নট' বলতে আগের মতোই 'মূকাভিনেতা' ধরে নিয়েছেন, অর্থাৎ পাণিনি যে নটসূত্রের কথা বলেছেন তা প্যান্টোমাইমের সূত্র ছাড়া আর কিছুই নয়।

(চ) পতঞ্জলির মহাভাষ্যের সাক্ষ্যে (আঃ ১৪০ খ্রীঃ পূঃ ?) নাটকের অস্তিত্বের স্পষ্ট প্রমাণ পাওয়া যায়। অতীত-ঘটনার বর্ণনায় বর্তমান কালের ক্রিয়ার ব্যবহার প্রসঙ্গে কাত্যায়নের বার্তিকে যে কথা বলা হয়েছে সেই সম্বন্ধে আলোচনা করতে গিয়ে পতঞ্জলি লিখেছেন :—

"যে তাবদ্ এতে শোভানিকা (শৌভিক মতান্তরে) নামৈতে প্রত্যক্ষং কংসং ঘাতয়ন্তি প্রত্যক্ষং বলিং বন্ধয়ন্তীতি চিত্রেষু কথম? চিত্রেষপ্যুদগূর্ণা নিপতিতাশ্চ প্রহারাঃ দৃশ্যন্তে কংসকর্ষণ্যশ্চ। গ্রন্থিকেষু কথম, যত্র শব্দগডুমাত্রং লক্ষ্যতে তেঽপি হি তেষাং উৎপত্তি প্রভৃত্যাবিনাশাদ ঋদ্ধির্ব্যাচক্ষাণাঃ সতো বুদ্ধিবিষয়ান্ প্রকাশয়ন্তি।

আতস্তু সতো ব্যামিশ্রাঃ হি দৃশ্যন্তে—কেচিৎ কংসভক্তা ভবন্তি, কেচিদ্‌ বাসুদেবভক্তা বর্ণান্যত্বমপি খল্বপি পুষ্যন্তি—কেচিৎ কালমুখা ভবন্তি কেচিদ্‌ রক্তমুখাঃ····· ।। দেখা যাচ্ছে—শৌভিক বা শোভানিকরা প্রত্যক্ষভাবে কংসবধ বা বলিবন্ধ দৃশ্য অভিনয় করত। চিত্রকরগণ বধ-বন্ধাদ দৃশ্য অঙ্কন করত। গ্রন্থিকগণ বাগর্থযোগে সমস্ত ঘটনা বর্ণনা করত এবং ব্যামিশ্রকরা (রামায়ণেও ব্যামিশ্রকদের উল্লেখ আছে) কেউ কংসের ও তার অনুচরদের এবং কেউ বাসুদেবের ও বাসুদেবের অনুচরদের ভূমিকা গ্রহণ করত; এমনকি পার্থক্য দেখানোর জন্য ভিন্ন ভিন্ন বর্ণলেপ ব্যবহার করত—কেউ মুখে কালোবর্ণ লেপন করত কেউ বা রক্তবর্ণ লেপন করত। এত স্পষ্ট প্রমাণ উপেক্ষা না করতে পেরে, ডাঃ কীথ স্বীকার করেছেন—"we may legitimately and properly accept its existence in a primitive form"—অর্থাৎ যুক্তিযুক্ত ভাবে স্বীকার করা যেতে পারে, পতঞ্জলির সময়ে নাট্যের প্রাথমিক রূপের অস্তিত্ব ছিল। এই প্রাথমিক অবস্থার নাটক যে ধর্মমূলক, কংসবধ, বালিবন্ধ প্রভৃতি বিষয়ই তার প্রমাণ।

সংস্কৃত নাটকের উৎপত্তি সম্বন্ধে যত মত মন্তব্য দেখা দিয়েছে তাদের আমরা মাটামুটি পাঁচ ভাগে ভাগ করে দেখাতে পারি :—

(ক) বৈদিক যাগযজ্ঞেরই অঙ্গ অনুষ্ঠান-রূপে নাট্যের উৎপত্তি এবং সংবাদ-সূক্তগুলির মধ্যে ঐসব নাট্যের প্রাথমিক রূপটি পাওয়া যায়—[ম্যাক্‌সমূলার, লেভি, ভন স্রোয়িডের, হার্টেল প্রভৃতি]

(খ) যাগযজ্ঞের অঙ্গ-অনুষ্ঠান রূপে নাট্যের উৎপত্তি হয়নি, উৎপত্তির উৎস—লৌকিক আনন্দানুষ্ঠান। উৎপত্তি বৈদিক যুগেই - [হিল্লেব্রাণ্ট, কনো প্রভৃতি···]

(গ) পুতুল-নাচ থেকে নাট্যের উৎপত্তি—পিশেল

(ঘ) ছায়া-নাট্য থেকে উৎপত্তি—লুডার্স

(ঙ) বৈদিকযুগের বহু পরে—খ্রীষ্টপূর্ব দ্বিতীয় শতকে সংস্কৃত নাটকের উৎপত্তি হয়েছে এবং হয়েছে মহাকাব্য আবৃত্তির রীতির সঙ্গে কৃষ্ণোপাসনার সংযোগের ফলে। [ডাঃ কীথ প্রমুখ]

উল্লিখিত মতবাদগুলির সব কয়টি নিয়ে আলোচনা না করে, একা ডাঃ কীথ মহাশয়ের সিদ্ধান্তটি নিয়ে আলোচনা করলেই, 'সংস্কৃত নাটকের উৎপত্তি' সম্বন্ধীয় আলোচনায় যথেষ্ট আলোকপাত করা সম্ভব হবে। ডাঃ কীথের মতটি আরো আলোচ্য এই কারণে যে আমাদের দেশের বড় বড় পণ্ডিতরা নির্বিচারে ডাঃ কীথের মতে সায় দিয়ে গেছেন তথা কীথের মতকেই খাঁটি মত বলে চালু হওয়ার সুযোগ করে দিয়েছেন।

এখানে, আমি ডাঃ কীথ মহাশয়ের মন্তব্য সম্বন্ধে আমার বক্তব্য সবিনয়ে বলার চেষ্টা করছি।

প্রথমতঃ ডাঃ কীথের মতে খাঁটি নাটকের সংজ্ঞা হয়েছে—"A drama proper can only be said to come into being when the actors perform parts deliberately for the sake of performance to give pleasure

to themselves and others, if not profit also." এই সংজ্ঞাটি দিয়ে বিচার করতে গেলে, 'Liturgical play' বলে কোনরূপ নাটকের অস্তিত্ব খুঁজে পাওয়া যাবে না। আর এ কথাও ভুলে গেলে চলবে না যে প্রথম অবস্থায় 'অভিনয়ের-জন্যই-অভিনয়' অর্থাৎ ধর্মানুষ্ঠানের সঙ্গে যুক্ত নয় এমন কোন অভিনয়, গ্রীক নাটকের ইতিহাস দিয়েও প্রমাণ করা যাবে না। সেখানেও নাট্যোৎসব ধর্মোৎসবেরই অঙ্গ হিসাবে দেখা দিয়েছিল অর্থাৎ ডাওনিসাস-দেবের উপাসনানুষ্ঠানেরই অঙ্গ-অনুষ্ঠানরূপে—পরিশিষ্টরূপে, দেখা দিয়েছিল। সুতরাং অনুষ্ঠান ও অভিনয় যেখানে ওতপ্রোতভাবে মিশে গেছে এবং অভিনয় তার স্বকীয় রসমূল্যে চিত্তাকর্ষক হয়ে উঠেছে, সেখানে 'drama proper' না হলেও 'Liturgical play'-র অস্তিত্ব অবশ্যই স্বীকার্য। মধ্যযুগের খ্রীষ্ট-বিষয়ক নাটকের উৎপত্তি সম্বন্ধে আলোচনা করতে গিয়ে, অধ্যাপক নিকল মন্তব্য করেছেন—"Thus was born the 'liturgical drama' that form of medieval play wherein the dialogue and the movement formed part of the regular liturgy or service of the day." (World Drama 143) এই মন্তব্যটি আমার কথাকেই সমর্থন করছে। বিশেষ লক্ষণীয়—'লিটার্জিক্যাল প্লে'-র সংলাপ ও ক্রিয়া ধর্মীয় অনুষ্ঠানেরই অঙ্গবিশেষ, অর্থাৎ অনুষ্ঠানই এখানে অভিনয়ের রূপ নিয়ে দাঁড়িয়েছে।

এখন, 'লিটার্জিকাল প্লে'কে নাটক বলে স্বীকার করলে, ঋত্বিক-অধ্বর্যু-অনুষ্ঠিত অভিনয়াত্মক উপস্থাপনাকে ধর্মমূলক নাট্যের গোত্রপুরুষ বলে স্বীকার করতে নিশ্চয়ই কোন বাধা থাকতে পারে না। ডাঃ কীথ অগত্যা কোন কোন সংবাদ-সূক্তকে 'ritual drama in nuce' বলে মেনেও নিয়েছেন। কিন্তু এইটুকু মানলে, পরবর্তী ইতিহাসকে যে দৃষ্টিতে দেখা দরকার ডাঃ কীথ, নিজের সিদ্ধান্তের মোহেই, সে দৃষ্টিকে নিজেই আচ্ছন্ন করে রেখেছেন। রামায়ণ-মহাভারতের 'নট' তাঁর কাছে 'মূকাভিনেতা' (প্যান্টোমাইমিষ্ট) অর্থাৎ ঐ যুগে মূকাভিনয় প্রচলিত ছিল, কিন্তু সবাক অভিনয় ছিল না, পাণিনির 'নটসূত্র'ও তাঁর কাছে মূকাভিনয়ের সূত্র, বৌদ্ধ সাহিত্যের বিসূখদস্‌সন, নচ্চ, পেখ্‌খা, সমজ্জ কথাগুলির তাৎপর্য উপেক্ষিত, এবং ললিতবিস্তর, দিব্যাবদান, অবদানশতক প্রভৃতি গ্রন্থের সাক্ষ্য অবিশ্বাস্য হয়েছে। বিম্বিসার নাগরাজের সম্মানার্থে নাট্যাভিনয় করিয়েছিলেন—এই বৌদ্ধ কিংবদন্তী স্বীকার করলে সংস্কৃত নাটকের প্রাচীনতা বুদ্ধের কাল পর্যন্ত পিছিয়ে যায় বলে—ডাঃ কীথ ঐ সব গ্রন্থগুলির 'Utter uncertainty of the date'-এর শরণাপন্ন হয়েছেন এবং 'না' পক্ষে ঝুঁকে পড়েছেন। পাণিনির সাক্ষ্যে আস্থা থাকলে ডাঃ কীথ অনায়াসেই দু-এক শতাব্দী পিছিয়ে যেতে পারতেন।

আগেই বলেছি, ডাঃ কীথ (খ্রীঃ পূঃ ১১০০—খ্রীঃ পূঃ ১৪০), তেরশত-চৌদ্দশত বৎসরের ইতিহাসের গতি ও সম্ভাবনাকে উপেক্ষা করেছেন এবং এত বছরের ইতিহাস ডিঙিয়ে গিয়ে খ্রীষ্টপূর্ব দ্বিতীয় শতাব্দীকে নাটকের উৎপত্তিকাল বলে চিহ্নিত করতে চেষ্টা করেছেন।

কৃষ্ণোপাসনাকে কেন্দ্র করে নাটকের উদ্ভব ঘটেছে—এই সিদ্ধান্তে মোহ না জন্মালে, ডাঃ কীথ নিশ্চয়ই ভরতকৃত নাট্যশাস্ত্রের বিবরণ উপেক্ষা করতেন না এবং দেখতে পেতেন যে ঐ বিবরণের মধ্যেই নাট্যোৎপত্তির ইতিহাস অতি সংক্ষিপ্তাকারে নিহিত রয়েছে—কৃষ্ণোৎসব নয় এমন কি শিবোৎসবও নয়—ইন্দ্রোৎসবকে কেন্দ্র করেই ভারতবর্ষে নাটকের জন্ম হয়েছিল। ভরতের নাট্যশাস্ত্রের উপর গুরুত্ব আরোপ করলে—না করার কোনই কারণ নেই—অবশ্যই স্বীকার করতে হবে ত্রেতাযুগে লোকপাল প্রতিষ্ঠিত জম্বুদ্বীপে প্রথম শ্রব্য-দৃশ্য ক্রীড়নীয়ক নাট্যের উৎপত্তি হয়েছিল এবং তার প্রযোজনা হয়েছিল 'ধ্বজমহে' অর্থাৎ মহেন্দ্র বিজয়োৎসবে। নাট্যের বিষয়বস্তু ছিল—দেবাসুর যুদ্ধ ও অসুরদের পরাজয়। বলা বাহুল্য—যে যুগে নাট্যের উৎপত্তি হয়েছিল সে যুগে ইন্দ্রেরই প্রাধান্য ছিল এবং সে যুগকে নিশ্চয়ই কৃষ্ণোপাসনার যুগ বলা চলে না। তারপর দেখা যায় প্রথম নাট্যাভিনয়ের এবং 'অমৃতমন্থন'-অভিনয়ের বেশ কিছু কাল পরে, হিমালয়ের স্বাভাবিক রঙ্গ-পীঠে, শিবের সম্মুখে 'ত্রিপুরদাহ' অভিনীত হয়েছিল অর্থাৎ বৈদিকদেবতা ইন্দ্রের পরে পৌরাণিক যুগের শিবের প্রাধান্য প্রতিষ্ঠিত হলে শিবোপাসনাকে কেন্দ্র করে সংস্কৃত নাটকের দ্বিতীয় পর্যায় শুরু হয়। শিবোৎসবে নাট্যের উৎপত্তি হয়েছে—এই মত যাঁরা পোষণ করেছেন তাঁরাও নাট্যশাস্ত্রের বিবরণের উপর যথেষ্ট গুরুত্ব দেননি। ডাঃ কীথ নিজের সিদ্ধান্তের দিকে একচক্ষু হরিণের মত ছুটলেও, শিবের নাট্যাধিষ্ঠাতৃত্ব অস্বীকার করতে না পেরে লিখেছেন—"The importance of Krisna must not cause us to ignore the prominent place occupied by Civa in the history of the drama. To him and his spouse are ascribed the invention of Tandava and the Lasya......Nor is it surprising that a God who in the Vedic period itself is hailed as the patron of men of every profession and occupation should be regarded as the special patron of the artists." অর্থাৎ নাটকের ইতিহাসে শিবের যে গুরুত্ব আছে তা অস্বীকার করলে চলবে না; কারণ তাণ্ডব ও লাস্য তাঁরই আবিষ্কার। অধিকন্তু বৈদিক যুগেই শিব বিভিন্ন বৃত্তির অধিষ্ঠাতৃ-দেবতা বলে গণ্য হয়েছেন। কিন্তু ডাঃ কীথ এহেন যে শিব তাঁকেও কৃষ্ণের আগে স্থান দিতে পারেননি। তাঁর মতে, শিবের এই প্রাধান্য কৃষ্ণের অনেক পরেই আরোপিত হয়েছে; শিব বিভিন্ন বৃত্তির অভিমানী দেবতা বলেই আরোপ-ব্যাপারটি অনায়াসে সম্ভব হয়েছে। এজন্য ডাঃ কীথ যুক্তিও খাড়া করেছেন—প্রাচীনতম নাট্যকার ভাস বৈষ্ণব এবং তৎপরবর্তী শূদ্রক, কালিদাস, হর্ষ, ভবভূতি প্রভৃতি সকলেই প্রস্তাবনায় শিবভক্তির পরিচয় দিয়েছেন। যুক্তি দেখে প্রবাদটি মনে পড়বেই—গরজ বড় বালাই!

নাট্যশাস্ত্রে মহাদেব প্রীত হয়ে ব্রহ্মাকে যা বলেছিলেন তাতে এই কথাই প্রমাণিত হয় যে নাট্য আসলে পিতামহেরই সৃষ্ট—শিব তাতে অর্থাৎ পূর্বরঙ্গে নানাকরণ সংযুক্ত অঙ্গহারাদিযুক্ত 'নৃত্য' যোজনা করেছিলেন। শিব বলেছিলেন—

"অহো নাট্যমিদং সম্যকত্বয়া সৃষ্টং মহামতে······
ময়াপীদং স্মৃতঃ 'নৃত্যং' সন্ধ্যাকালেষু নৃত্যতা······
······পূর্বরঙ্গবিধাবাস্মিংস্ত্বয়া সম্যকপ্রযোজ্যতাম্······।"

অতএব এ কথা কিছুতেই বলা চলে না যে শিবই নাট্যের স্রষ্টা, অর্থাৎ শিবোপাসনাকে কেন্দ্র করেই নাট্যের উৎপত্তি হয়েছিল। ঋগ্বেদের 'পাঠ্য' যজুর্বেদের 'ক্রিয়া' অভিনয় সামবেদের 'গান' এবং অথর্ববেদের 'রস'—এই সব উপাদানের সংযোগে নাট্যের সৃষ্টি এবং সৃষ্টিকর্তা ব্রহ্মা। ব্রহ্মা 'সর্বান্ বেদানমুস্মরণ' 'চতুর্বেদাঙ্গ সম্ভবম' সার্ববর্ণিক অর্থাৎ যা 'সংশ্রাব্য শূদ্রজাতিষু'—নাট্যবেদ রচনা করেছিলেন। নাট্যশাস্ত্রের বিবরণ সত্য হলে বৈদিকযুগেরই শেষদিকে যে নাট্যের উৎপত্তি হয়েছিল এ কথা স্বীকার না করে উপায় নেই। তবে সঙ্গে সঙ্গে এ কথাও স্বীকার করতে হবে যে 'নট-নর্তক' প্রভৃতি শব্দের উল্লেখ ছাড়া, নাটকের ধারাবাহিক ইতিহাস দিয়ে, সিদ্ধান্তকে সমর্থন করবার মত সামর্থ্য আমাদের নেই।

এই প্রসঙ্গেই, অতিবিসংবাদিত একটি প্রশ্নের উত্থাপন ও আলোচনা করা যাক। প্রশ্নটি এই—ভারতীয় নাট্য কি গ্রীক প্রভাবের ফলে সৃষ্ট হয়েছে ?

বেবার (Weber) প্রথম গ্রীকসম্পর্কের প্রশ্নটি উত্থাপন করেন এবং বলেন যে গ্রীকনাট্যাভিনয়ের প্রভাবেই ভারতীয় নাট্য রচিত ও অভিনীত হয়, অর্থাৎ বক্ত্রিয়ার, পঞ্জাবের ও গুজরাটের গ্রীকরাজগণের—সভায় গ্রীক নাটকের যে অভিনয় হয়েছে, সেই অভিনয় দেখেই, ভারতে নাট্যাভিনয়ের আয়োজন হয়। পরে অবশ্য তিনি মহাভাষ্যের সাক্ষ্য দেখেশুনে সিদ্ধান্তটি পরিবর্তন করেন এবং বলেন—গ্রীক নাটকের অভিনয় ভারতীয় নাট্যের নিমিত্তকারণ না হলেও ভারতীয় নাটক গ্রীক নাটকের প্রভাবেই—গড়ে উঠেছে। তারপর শ্রদ্ধেয় পিশেল মহাশয় বেবরের মতটির প্রতিকূল সমালোচনা করতেই, শ্রদ্ধেয় বিনডিশ্ (Windisch) গ্রীক প্রভাব প্রমাণ করতে আদাজল খেয়ে লেগে যান। কিন্তু অধ্যাপক লেভি বিনডিশের সমালোচনা করেন এবং সংস্কৃত নাটকে গ্রীকপ্রভাব পড়েছে এ কথা জোরের সঙ্গে অস্বীকার করেন।

স্বীকার-অস্বীকারের ইতিহাস বাদ দিয়ে এবার দেখা যাক, গ্রীক-প্রভাব অনুমান করার হেতু কি। প্রথম হেতু—গ্রীক অধিকৃত ভারতীয় প্রদেশে গ্রীক নাট্যের অভিনয়। আলেকজাণ্ডার খুব নাট্যামোদী ছিলেন; তার সঙ্গে বহু গ্রীকশিল্পী এসেছিলেন।

অন্যান্য গ্রীক উপনিবেশে সফোক্লিসের, ইউরিপিডিসের নাটক অভিনীত হয়েছিল। জনৈক ব্রাহ্মণ নাকি ইউরিপিডিসের 'হিরা ক্লদেই' পড়েছেন বলে গর্ব করতেন। সুতরাং ভারতীয় গ্রীক উপনিবেশেও নাট্যাভিনয় হত—এ অনুমান করা অন্যায় নয়।

দ্বিতীয় হেতু—(বিনডিশের ধারণা) 'নূতন এটিক কমেডি' নামে পরিচিত এবং ৩৪০–২৬০ খ্রীঃ পূঃ থেকে প্রচলিত গ্রীক নাট্যের প্রভাবেই ভারতীয় নাটকের—পঞ্চাঙ্ক-বিভাগ, মঞ্চ থেকে সকল পাত্র-পাত্রীর নিষ্ক্রমণ, পাত্র-প্রবেশরীতি প্রভৃতি

প্রবর্তিত হয়েছে। তৃতীয় হেতু এবং প্রধান হেতু—'যবনিকা' শব্দটি [প্রাকৃত—জবনিকা]। 'যবনিকা' শব্দটি মূলতঃ যবন অর্থাৎ গ্রীক আয়নিয়ান (Ionian) শব্দ থেকে উৎপন্ন; চতুর্থ হেতু—রাজার দেহরক্ষী 'যবনী' (গ্রীক কুমারী)। পঞ্চম হেতু—কাহিনী সাদৃশ্য—এটিক কমেডির কাহিনীর সঙ্গে ভারতীয় নাটিকার কাহিনীর সাদৃশ্য।

ষষ্ঠ হেতু—ঐক্য (unity)-বিধান। সপ্তম হেতু—চরিত্র-সাদৃশ্য। বিনডিশ্ বলতে চান—সংস্কৃত নাটকের ''মহিষী'র সঙ্গে রোমান কমেডির 'মেত্রোনা'র (Metrona) চরিত্রগত সাদৃশ্য আছে। 'বিট' বিদূষক 'শকার' গ্রীক নাটকের পরানুগ্রহজীবী "usurvs currens' এবং 'miles glorious'-এর সদৃশ। অষ্টম হেতু—প্রস্তাবনা (prologue)।

নবম হেতু—শিব ও ডাওনিসাসের সাদৃশ্য। দশম—অভিনয় কালের সাদৃশ্য। একাদশ হেতু—সূত্রধার ও 'প্রোটাগোনিস্টে'র সাদৃশ্য। দ্বাদশ হেতু—নাট্যগৃহের এবং মঞ্চের সাদৃশ্য। শ্রীযুক্ত ব্লক (Block) দেখাতে চেষ্টা করেছেন—সীতাবেঙ্গার গুহারঙ্গমঞ্চের সঙ্গে গ্রীক থিয়েটারের বিশেষ সাদৃশ্য আছে।

এবার এই সমস্ত অনুমানের হেতুগুলি সম্বন্ধে আলোচনা করা যাক।

(১) গ্রীক উপনিবেশে গ্রীক নাটোর অভিনয় হত—তাতেই এ কথা প্রমাণিত হয় না—ভারতীয় নাটক গ্রীক নাট্যাভিনয়ের দান।

(২) পঞ্চাঙ্ক-বিভাগ, মঞ্চ থেকে পাত্র-পাত্রীর নিষ্ক্রমণ, পাত্র প্রবেশ রীতি প্রভৃতি ডাঃ কীথের মতে—"But these are all matters which must almost inevitably coincide in theatrical performances produced under approximately similar conditions." সুতরাং প্রভাবের কোন প্রশ্নই ওঠে না।

(৩) 'যবনিকা' শব্দটি 'যবনিকা পটী' কথাটির সংক্ষিপ্ত রূপ এবং যবনিকা যবন অর্থাৎ গ্রীক Ionian শব্দ থেকে ব্যুৎপন্ন—এ কথা মেনে নিলেও, 'যবনিক' বলতে সাধারণতঃ গ্রীক-অধিকৃত পারস্য-মিশর সিরিয়া ব্যাক্ট্রিয়া প্রভৃতি দেশের উৎপন্ন দ্রব্য বুঝাত। সুতরাং 'যবনিকা' কথাটিতে এইটুকুই প্রমাণিত হতে পারে যে যে বস্ত্র দিয়ে পটী তৈরি করা হত তা ভিন্নদেশের তৈরী। তারপর গ্রীক-অভিনয়ে তখন পটী (curtain) ব্যবহার করা হত কি না সে সম্বন্ধে নিশ্চিতভাবে কিছু বলা যায় না। বরং এই কথাই বলা যায় যে গ্রীক-নাট্যাভিনয়ে যবনিকা ব্যবহারের কোন প্রমাণ নেই। গ্রীসে নাট্যাভিনয় ছিল কোরাস বা অর্কেস্ট্রা-কেন্দ্রিক ; তার ফলে, 'সিন বিলডিং' এবং সম্মুখস্থ মঞ্চকে দর্শকদের দৃষ্টি থেকে আবৃত করে রাখার কোন প্রয়োজন প্রযোজকরা উপলব্ধি করেননি। অন্যপক্ষে ভারতবর্ষে যবনিকা ব্যবহারের প্রমাণ রয়েছে। ভরতকৃত নাট্যশাস্ত্রের পঞ্চম অধ্যায়ে, বহির্গীত সম্বন্ধে যে নির্দেশ দেওয়া হয়েছে তাতে স্পষ্টতই 'যবনিকা'র উল্লেখ পাওয়া যায়। ভরত লিখেছেন :—

এতানি তু বহির্গীতান্যন্তর্যবনিকাগতৈঃ
প্রযোক্তৃভিঃ প্রযোজ্যানি তন্ত্রীভাণ্ডকৃতানি চ।
ততঃ সর্বৈস্তু কুতপৈঃ সংযুক্তানীহ কারয়েৎ
বিঘট্য বৈ যবনিকাং নৃত্তপাঠ্যকৃতানি তু॥

এখানে 'অন্তর্যবনিকাগতৈঃ' এবং 'বিঘট্য বৈ যবনিকাং' প্রয়োগ লক্ষণীয়। গ্রীসে এই ধরনের কোন যবনিকা ব্যবহৃত হয়নি। সম্প্রতি-প্রকাশিত 'Indian Drama' নামক সংকলন-গ্রন্থের ভূমিকায় এ সম্বন্ধে ডাঃ শ্রীসুনীতিকুমার চট্টোপাধ্যায় মহাশয় 'যবনিকা' শব্দটির উপর নতুন করে আলোকপাত করেছেন, তিনি দেখাতে চেয়েছেন—'যবনিকা' গ্রীক শব্দ থেকে আসেনি, এসেছে সংস্কৃত ধাতু 'যম' (বন্ধন করা বা খাটানো অর্থে) থেকে—অর্থাৎ 'যবনিকা' থেকে। ডাঃ চট্টোপাধ্যায়ের সিদ্ধান্ত—"Greek Tragedy and early Attic comedy as in Arinstophanes are totally different in spirit from Sanskrit drama and they present a different world and consequently there cannot be any doubt that Sanskrit Drama had an origin independent of Greek drama......It is more probable that the Indian tradition in the art of the drama was already fully formed when Greek drama came to the knowledge of Indians"। চতুর্থতঃ, রাজার দেহরক্ষী—'যবনী' (গ্রীক কুমারী) গ্রীক প্রভাব প্রমাণ করে না, কারণ গ্রীক নাট্যে ঐ ধরনের কোন চরিত্রই নেই। ডাঃ কীথও স্বীকার করছেন—এতে এইটুকুই প্রমাণিত হয় যে গ্রীক কামিনীদের উপর ভারতীয় রাজাদের বিশেষ আসক্তি ছিল।

পঞ্চমতঃ, কাহিনী-সাদৃশ্য। এ সম্বন্ধে ডাঃ কীথের কথাই—"it was not necessary for Greece to give to India the ideas presented in the drama" আমাদের কথা। প্রেমকাহিনীর ঘটনা পৃথিবীর সব দেশেই প্রায় এক রকমের। 'অভিজ্ঞানে'র দ্বারা আবিষ্কার বা চিনতে পারার ব্যাপারও—"almost inevitable in a primitive society!"

ষষ্ঠ হেতু—ঐক্য (Unity)-বিধি। এরিস্টটল-কথিত ঐক্য-সূত্রের সঙ্গে ভারতীয় নাট্যশাস্ত্রের 'একান্বয়' বা ঐক্য-বিধির সম্পর্ক আছে বলে আপাততঃ মনে হতে পারে বটে, কিন্তু প্রকৃতপক্ষে উভয়ের মধ্যে কোন ঐক্য নেই। গ্রীকের কাল-ঐক্য ও ঘটনা-ঐক্যের কড়াকড়ি ভারতের নাটকে ও নাট্যশাস্ত্রে দেখা যায় না।

সপ্তম হেতু—চরিত্র-সাদৃশ্য। রোমান কমেডির মেত্রোনার সঙ্গে 'মহিষী'-চরিত্রের তুলনা, ডাঃ কীথের কাছে—'idle' আখ্যা পেয়েছে। তবে 'বিট' বিদূষক 'শকার' চরিত্রের সঙ্গে গ্রীক নাট্যের পরজীবী চরিত্রের সাদৃশ্য তিনি একেবারে অস্বীকার করেননি বটে, কিন্তু বলতে কুণ্ঠিত হননি—"But the argument is

inadequate to prove borrowing"। বাস্তবিক কাহিনী-সাদৃশ্য এবং চরিত্র-সাদৃশ্যের উপর নির্ভর করে জোর করে কিছুই বলা চলে না; কারণ সামাজিক অবস্থার ঐক্যের ফলে, একই ধরনের কাহিনী বা চরিত্র বিভিন্ন দেশের সাহিত্যে দেখা দিতে পারে।

অষ্টম হেতু—প্রস্তাবনা-সাদৃশ্য। উভয় দেশের প্রস্তাবনায়, নাট্যকারের নামের উল্লেখ, নাটকের নামের উল্লেখ, ত্রুটী মার্জনার জন্য সবিনয় নিবেদন প্রভৃতি ব্যাপার দেখা যায় বটে, কিন্তু কীথ দেখিয়েছেন ভারতীয় নাটকের প্রস্তাবনায় এমন একটি বিলক্ষণ বৈশিষ্ট্য আছে যা গ্রীক নাটকের প্রস্তাবনায় নেই। সূত্রধার ও নটীর সংলাপ ভারতীয় নাটকের প্রস্তাবনার বিলক্ষণ বৈশিষ্ট্য।—ডাঃ কীথের মতে—"borrowing is out of the question"।

তারপর, শিব ও ডাওনিসাসের সাদৃশ্য বা অভিনয়ে কালের সাদৃশ্য অথবা প্রোটাগোনিস্ট-এর সঙ্গে সূত্রধারের সাদৃশ্য—ডাঃ কীথের ভাষায় "are of no value as proofs of historical connection"। আগেই আমি দেখিয়েছি ভারতীয় নাটকের প্রথম প্রয়োগ মহেন্দ্র-বিজয়োৎসবে, শিবোৎসবে নয়। এই সব সাদৃশ্য মানব-ব্যবহারের স্বাভাবিক ঐক্য থেকেই উদ্ভূত।

এবার শেষ যুক্তি—সীতাবেঙ্গার গুহাভ্যন্তরের নাট্যমঞ্চের সঙ্গে গ্রীক থিয়েটারের সাদৃশ্য। 'ব্লক' মহাশয়ের চেষ্টাকে ডাঃ কীথ নিষ্ফল চেষ্টা বলে উপেক্ষা করেছেন; বলেছেন—সীতাবেঙ্গার গুহার মধ্যে ঢালু পাহাড়ের গা কেটে কেটে যে আসন-শ্রেণী তৈরি করা হয়েছে তাকে রঙ্গগৃহের দর্শকাসন না বলে ছোট 'এম্ফিথিয়েটার' বলাই যুক্তিযুক্ত; কারণ ভারতে স্থায়ী নাট্যগৃহ বা নাট্যমঞ্চ ছিল না। ডাঃ কীথের এই শেষোক্ত কথাটি মেনে নেওয়ার পক্ষে যে যুক্তি আছে, বিপক্ষের যুক্তি তার চেয়ে কম প্রবল নয়। ভারতের নাট্যশাস্ত্রের দ্বিতীয় অধ্যায়ে—'মণ্ডপ-বিধান' সম্বন্ধে যে সব কথা লেখা আছে তা স্থায়ী প্রেক্ষাগৃহের অস্তিত্বেরই প্রমাণ। সীতাবেঙ্গা-গুহার ক্রমোচ্চ আসন-শ্রেণীকে দর্শকাসন বলে স্বীকার করলেই যে গ্রীক-প্রভাবের কথা মেনে নিতে হবে এমন কোন কথা নেই। পার্বত্য প্রদেশে, ঢালু পাহাড়ের গায়ে ক্রমোচ্চ আসন-শ্রেণী তৈরি করার প্রেরণা, খুব স্বাভাবিক ভাবেই মানুষের মনে আসতে পারে। এ প্রেরণা শুধু গ্রীসেই আসবে, অন্যত্র আসবে না,—এ কথা বলা চলে না। ভরতের নাট্যশাস্ত্র থেকেই দেখানো যায়, আসন-শ্রেণী হিসাবে ঢালু পাহাড়ের সদ্ব্যবহার অনেক আগেই এখানে হয়েছে। দৃষ্টান্ত—

ততো হিমবতঃ পৃষ্ঠে নানানগ সমাকুলে।
বহুভূতক্রমাকীর্ণে রম্যকন্দর নির্ঝরে॥
পূর্বরঙ্গে কৃতে পূর্বং তত্রায়ং দ্বিজসত্তমাঃ।
তথা ত্রিপুরদাহশ্চ ডিমসংজ্ঞঃ প্রযোজিতঃ॥

(চতুর্থ অধ্যায়)

সুতরাং সীতাবেঙ্গার দর্শকাসন গ্রীক থিয়েটারের অনুকরণে নির্মিত—এ কথা কিছুতেই মেনে নেওয়া যায় না।

এত খণ্ডনের পরেও, গ্রীক প্রভাবের কথা, "মরেও না মরে রাম"। বলা হয়েছে—নাটকের প্রভাবে নয়, গ্রীক মাইমের প্রভাবে ভারতীয় নাটক প্রভাবিত। Reich প্রমুখদের যুক্তি—

(ক) ভারতীয় নাট্যাভিনয়ে মুখোশের ব্যবহার নেই—মাইমেও নেই।

(খ) 'মাইমে'—রোমানরা যবনিকা (Siparium) ব্যবহার করত—ভারতীয় নাট্যাভিনয়েও যবনিকা ব্যবহৃত।

(গ) মাইমে অঙ্কিত দৃশ্যপট ব্যবহার করা হত না—নানাভাষায় পাত্র-পাত্রীরা কথা বলত এবং পাত্র-পাত্রীর সংখ্যাও ছিল অনেক—ভারতীয় নাট্যাভিনয়েও এগুলি দেখা যায়।

(ঘ) মাইমের কয়েকটি ধরাবাঁধা চরিত্রের সঙ্গে ভারতীয় নাটকের কয়েকটি চরিত্রের লক্ষণীয় ঐক্য আছে। মাইমের 'জিলোটাইপোস'-এর সঙ্গে শকার-চরিত্রের এবং 'মোকোস'-এর সঙ্গে বিদূষকের সাদৃশ্য লক্ষণীয়।

এই সব যুক্তি খণ্ডন করার কোন প্রয়োজন আছে বলে মনে করিনে। ডাঃ কীথের শেষ সিদ্ধান্ত দিয়ে এ প্রসঙ্গের উপসংহার করতে চাই। ডাঃ কীথের সিদ্ধান্ত :—

"The drama or the mime may, as played at Greek Courts, have aided in the development of a true drama, but the evidence leaves only a negative answer to the search for positive signs of influence."

কিন্তু গ্রীক-প্রভাবের সমস্যা মিটতে না মিটতেই, অধ্যাপক লেভি শক-প্রভাবের কথা তুলেছেন। এ কথা অবশ্য তিনি বলেননি যে শক-প্রভাবের ফলেই ভারতবর্ষে নাট্যাভিনয় প্রচলিত হয়েছে। তাঁর ধারণা, ধর্মমূলক লৌকিক প্রাকৃত নাট্য স্বতঃস্ফূর্তভাবেই সৃষ্ট হয়েছিল, কিন্তু সংস্কৃত নাট্যের রচনা ও অভিনয় শক-অধিকারেই হয়েছিল। তিনি বলতে চেয়েছেন—শকরাজাদের সময়ে এবং চেষ্টায় সংস্কৃত সাহিত্যের-ভাষারূপে পুনঃপ্রতিষ্ঠিত হয়—অন্ততঃ শিলালিপির ভাষা দেখে তা-ই মনে হয়। শকরাজ রুদ্রদামন শিলালিপির ভাষারূপে সংস্কৃত ভাষাকে প্রথম ব্যবহার করেন [গিরনার শিলালিপির—(১৫০ খ্রীঃ) সমস্তটাই সংস্কৃত ভাষায় লেখা] অধ্যাপক লেভির মতে, মালবের ক্ষত্রপদের রাজধানী উজ্জয়িনীই নাট্যের কেন্দ্রভূমি এবং তারই চারদিকের—মগধ, শূরসেন, মহারাষ্ট্র, নাটকে-প্রচলিত প্রাকৃতসমূহের জন্মভূমি। অধ্যাপক কনো, অবশ্য, অশ্বঘোষ-রচিত এবং ভাস-রচিত নাটকের প্রাকৃত শৌরসেনী প্রাকৃত বলে, মথুরাকেই নাট্যের জন্মভূমি বলে ঘোষণা করেছেন।

ডাঃ কীথ উল্লিখিত মত সম্বন্ধে বলেছেন—"neither theory will stand critical investigation." কারণ অশ্বঘোষের নাটক আবিষ্কৃত হওয়ায় এটাই

প্রমাণিত হয়েছে যে অশ্বঘোষের সময়ে নাটক পূর্ণাঙ্গ আকার পেয়েছে এবং নাট্যের উৎপত্তি ও ক্রমবিকাশের জন্য যদি একশত বৎসরও ধরা যায়, তাহলেও রুদ্রদামন ও নাটকের মধ্যে দেড়শত বৎসরের ব্যবধান এসে দাঁড়ায়। সুতরাং ডাঃ কীথের ভাষায় —"The theory that the western ksatrapas introduced Sanskrit into the drama, fall hopelessly to the ground on chronological considerations alone" কেন এই শক-প্রভাবের কথা উঠেছে তাও ডাঃ কীথ অনুমান করেছেন—বলেছেন এই সব যুক্তি উঠেছে এই বিশ্বাস থেকেই যে নাটক প্রথম দিকে প্রাকৃতভাষায় রচিত হয়েছিল পরে সংস্কৃতভাষায় রচিত হয়েছে। ডাঃ কীথের মতে—ঐ বিশ্বাসটি অন্যতম ভ্রান্ত ধারণা।

তবে ডাঃ কীথ যখন বলেন—অশ্বঘোষের নাটকের আবিষ্কার নাট্যের উৎপত্তি-কালকে পতঞ্জলির সময়ের কাছাকাছি নিয়ে গেছে এবং "The first century B. C can with fair certainty be assumed to be the very latest period at which the appearance of a genuine Sanskrit drama can be placed" —তখন আমরা কীথ মহাশয়ের কথাকেও সম্পূর্ণ মানতে পারিনে। কেন পারিনে, আগেই তা বলেছি। কীথের অনুমানকে মিথ্যা প্রতিপন্ন করতে কোন নাট্য-নিদর্শন আমরা দেখাতে পারিনে এ কথা সত্য বটে, কিন্তু বহু প্রমাণ যে দেখাতে পারি এ কথাও তেমনি সত্য। কেন নাট্যের ক্রমবিকাশের ধারা লুপ্ত হয়ে গেছে—ভারতবর্ষের অতীত ইতিহাসের ছিন্ন-বিছিন্ন পত্রগুলির মধ্যেই তার কারণ লেখা রয়েছে। যেদিন সেই ইতিহাস সম্পূর্ণ উদ্ধার করা সম্ভব হবে, সেই দিনই ভারতীয় নাটকের ক্রমবিকাশের গতি ও প্রকৃতি সম্যকরূপে জানা যাবে। ইতিহাসের পদক্ষেপ কোথাও সৃষ্টির প্রবল উন্মাদনা এনেছে, জীবনকে নববিকাশের পথে এগিয়ে নিয়ে গেছে, কোথাও বা সংহারের প্রবল অবরোধ সৃষ্টি করে জীবনগতিকে পিছিয়ে দিয়েছে, অতীত ঐতিহ্যকে তিলে তিলে শুকিয়ে মেরেছে, জীবনের আলোক ও গতি বন্ধ করে জীবনকে অন্ধকারের জড়তায় নামিয়ে নিয়ে গেছে—ইতিহাসে এর প্রচুর দৃষ্টান্ত আছে। এই ধরনের অবরোধের ফলে জাতির উত্তরাধিকারীদের নতুন করে আবার সব জানতে হয়েছে, নতুন করে আবার সব শিখতে হয়েছে—এর দৃষ্টান্তও আছে। ভরতের ঐতিহ্য হারিয়ে ভারতবাসীকে নতুন করে নাট্যাভিনয় শিখতে হয়েছে—যাকে বলে—কেচে গণ্ডূষ করা—তাই করতে হয়েছে।

ইউরোপেও এমন ঘটনা ঘটেছে। গ্রীক থিয়েটার ও রোমান থিয়েটারের ঐতিহ্য নষ্ট হয়ে যাওয়ার পরে, মধ্যযুগে এসে থিয়েটারকে নতুন করে জীবনারম্ভ করতে হয়েছিল। পঞ্চম শতাব্দীতে খ্রীষ্ট ধর্মাবলম্বীদের প্রতিকূল আচরণের ফলে এবং গথ ও জার্মানদের বার বার অভিযানের ফলে থিয়েটার প্রায় বন্ধই হয়ে গিয়েছিল। থিয়েটারের অভিনেতারা প্রথম প্রথম সেখানে, বড় লোকের বিয়েতে, দীক্ষানুষ্ঠানে বা অন্য উৎসবে অভিনয় করে বাঁচার চেষ্টা করেছিল বটে কিন্তু পাত্রীদের নীতিনিষ্ঠার ধাক্কায় দল রাখা সম্ভব হয়নি; শেষ পর্যন্ত তারা কেউ 'মিন্‌স্ট্রেলস', (minstrels চারণ-কবি)

হয়ে রাজদরবারে বা সামন্ত-দরবারে স্থান করে নিয়েছিল, কেউ কেউ কোথাও স্থান না পেয়ে ভবঘুরে জীবন যাপন করতে বাধ্য হয়েছিল; স্থূল আনন্দ পরিবেশন করে জীবিকার্জন করত। বলা বাহুল্য পাদ্রীরা এদের ভাল চোখে দেখত না এবং স্থূল আনন্দ সম্ভোগ থেকে জনসাধারণকে নিবৃত্ত করতেই চেষ্টা করত।

কিন্তু প্রকৃতির পরিহাসই বলা যায়—এই সব পাদ্রী মহোদয়রাই ধর্মের মাহাত্ম্য প্রচার করবার উপায় হিসাবে শেষ পর্যন্ত নাট্যাভিনয়ের শরণাপন্ন হয়েছিলেন। দশম শতাব্দীর শেষ (৯৭০ খ্রীঃ) থেকে গীর্জায় নাট্যাভিনয় হতে থাকে এবং পাদ্রীরা নিজেরাই প্রথম প্রথম সেই নাট্য অভিনয় করেন।

ইস্টার প্রভাতের উপাসনার সময়ে বেদিকার সামনে এই অভিনয় অনুষ্ঠিত হত। সকলে দেখতে পারে এমন একটি উঁচু বেদিকার উপরে ক্রুশটিকে বস্ত্রাবৃত করে রাখা হত। দুদিকে দুজন পুরোহিত দেবদূত সেজে দাঁড়িয়ে থাকত। তিনজন নারী প্রবেশ করে দেবদূতদের কাছে এগিয়ে যেত। দেবদূতদের একজন জিজ্ঞাসা করত—হে খ্রীষ্টভক্ত রমণীরা, তোমরা এখানে কাকে খুঁজতে এসেছ? রমণীরা সমস্বরে বলত—নাজারেথের যীশুকে—যাকে ক্রুশবিদ্ধ করে হত্যা করা হয়েছিল। দেবদূতেরা তখন বলত—"তিনি এখানে নেই। তিনি তো বলে গেছেন—আবার তিনি জীবনলাভ করবেন। যাও ঘোষণা করে দেও—তিনি পুনর্জীবন লাভ করে কবর থেকে উঠে এসেছেন।" একথার পরেই সকলে সমবেত ভাবে গান করত এবং গীর্জার ঘণ্টা উচ্চরবে বাজতে থাকত।

এই অভিনয়টুকুর জনপ্রিয়তা লক্ষ্য করেই পুরোহিতেরা এর সঙ্গে নতুন নতুন দৃশ্য যোজনা করতে লাগলেন—মেরি ম্যাগ্‌ডালেনের সঙ্গে খ্রীষ্টের সাক্ষাৎকার, পিটার ও জনের কবরের কাছে দৌড়ে যাওয়া, টমাসের সন্দেহ ও অবিশ্বাস। এইভাবে খ্রীষ্টজীবনের অন্যান্য ঘটনাগুলি অভিনীত হতে থাকল এবং কালক্রমে উপাসনা অনুষ্ঠান থেকে বিযুক্ত হয়ে ধর্মমূলক নাটক স্বমহিমায় প্রতিষ্ঠিত হয়েছিল। ত্রয়োদশ থেকে চতুর্দশ শতাব্দী পর্যন্ত নাট্যের যে অগ্রগতি, তা পাদ্রীদের হাত থেকে জনসাধারণের হাতে নাট্যাভিনয়ের অধিকার সরে যাওয়ার ইতিহাস। যে পাদ্রীরা নাট্যের জনক ছিলেন তাঁরাই আবার হন্তারক হয়ে দাঁড়ালেন।

তাঁরা যখন দেখলেন—ধর্মের চেয়ে অভিনয়ই জনসাধারণের মনকে বেশী করে আকর্ষণ করেছে, তখন ধর্মের মুখ চেয়ে অভিনয়ের কণ্ঠরোধ করতে চেষ্টিত হলেন—গীর্জায় অভিনয় হতে পারবে না—এমন নির্দেশ দিলেন। কিন্তু জনচিত্তে তখন অভিনয়দর্শনের ঔৎসুক্য প্রবল। অভিনয় অনুষ্ঠান চাই-ই। অগত্যা বিভিন্ন শিল্প সংঘ (craft guilds) নাট্যাভিনয়ের দায়িত্ব গ্রহণ করল। এর ফলে নাট্যাভিনয় গীর্জার কবল থেকে মুক্ত হল—গীর্জার প্রাঙ্গণ থেকে গিল্‌ডের বাড়িতে এবং বাজারে সরে যাওয়ার সুযোগ পেল। গিল্‌ড অভিনয়-ব্যাপারে বহু টাকা খরচ করতে লাগল এবং তাদের প্রযোজনা-প্রচেষ্টায় নাটক দৃশ্যে-সজ্জায়-অভিনয়ে-ভাষায়, নতুন জীবন লাভ করল। ইংলণ্ডে ১৩১১ খ্রীষ্টাব্দে corpus christi festival প্রতিষ্ঠিত

হয়; ফরাসী দেশে Confre'ries অর্থাৎ সৌখীন নাট্যগোষ্ঠী গড়ে উঠল। (প্যারিসের 'Confre'rie de la Passion'—১৪০২, সুবিখ্যাত নাট্যগোষ্ঠী); ইতালীতে নিজ নিজ মোহন্তের নামানুসারে যুব-ভক্তগোষ্ঠী, যেমন 'la compagnia di san francesco বা la compagnia dell' Agnesa স্থাপিত হল। ক্রমে নাটকের বিষয়বস্তু বাইবেল-কাহিনীর স্তর অতিক্রম করে, সাধু-সন্তদের কাহিনীর মধ্যে সম্প্রসারিত হতে লাগল। সেণ্ট ক্যাথেরিন্, সেণ্ট নিকোলাস প্রভৃতি সাধুসন্তদের ভক্তজীবন নাট্যের বিষয়বস্তু হল। সাধারণ মানুষের পতনের ও উদ্ধারের ঘটনাও কোন কোন নাটকে উপস্থাপিত হতে লাগল। 'La miracle de Theophile'কে (১৩শ শতাব্দীর 'Rutebenf' নামক চারণ-কবির রচনা) এই জাতীয় নাটকের সূচনা বলা যেতে পারে।

খ্রীষ্টধর্মের বিধি-নিষেধকে প্রতিপাদ্য করে, এইভাবে অনেক নাটক রচিত হয়েছিল। নীতিমূলক নাটকে (Moralities) নীতি প্রচারের ঐকান্তিকতা রূপক রচনায় আত্মপ্রকাশ করল। বিভিন্ন দোষ ও গুণকে ব্যক্তিরূপে উপস্থাপিত করে, মানুষের পতন-উদ্ধার কাহিনীকেই রূপকাকারে প্রকাশ করা হতে লাগল। এই নাটকের ঐতিহাসিক গুরুত্ব সম্বন্ধে অধ্যাপক নিকল লিখেছেন—"The morality, therefore, formed the true link between the medieval theatre and the modern. (world drama)॥ অর্থাৎ এই সকল নীতি-মূলক নাটক মধ্যযুগের ও আধুনিক যুগের নাটকের সংযোগ-সেতু।

এখানেই একটি কথা স্মরণ করিয়ে দিয়েই নাট্যোৎপত্তির ইতিকথার উপসংহার করছি। প্রাচীন গ্রীসে, প্রাচীন ভারতে এবং মধ্যযুগীয় ইউরোপের নানাদেশে যে ভাবে নাট্যাভিনয় প্রবর্তিত হয়েছে, সে সম্বন্ধে আলোচনা করতে গিয়ে আমি নাট্যাভিনয়ের সঙ্গে ধর্মোৎসবের সম্পর্কটি ব্যাখ্যা করতে চেষ্টা করেছি। দেখাতে চেষ্টা করেছি—আদিম সমাজ-জীবনে ধর্মের প্রাধান্য—সার্বভৌমিক বলেই এবং ধর্মোৎসব সামগ্রিক জীবনের আবেগ অভিব্যক্তির প্রধান প্রণালী বলেই, ধর্মোৎসবের ক্ষেত্রেই নাট্যের জন্ম হয়েছে। এই নিয়মের ব্যতিক্রম ঘটেছে শুধু সেখানেই যেখানে জাতীয় জীবনের স্বাভাবিক বিকাশ ব্যাহত হয়েছে।

দ্বিতীয় অধ্যায়

নাট্যশাস্ত্রের ধারা—প্রতীচ্যে ও প্রাচ্যে

নাট্যশাস্ত্রের ধারা—প্রতীচ্যে ও প্রাচ্যে

এই পরিচ্ছেদে, প্রতীচ্যে এবং প্রাচ্যে নাট্যতত্ত্ব বিষয়ে যে সব গ্রন্থ প্রবন্ধাদি লেখা হয়েছে তাদের সামান্য পরিচয় দেওয়ার চেষ্টা করছি এবং পাঠকের চোখের সামনে নাট্যতত্ত্ব আলোচনার ধারাটি তুলে ধরার উদ্দেশ্য নিয়েই তা করছি। ইউরোপের ও আমেরিকার ধারাটি আগে উপস্থাপিত করে, শেষে ভারতীয় নাট্যশাস্ত্রের বিবরণ দেওয়ার চেষ্টা করেছি বলে কেউ যেন মনে না করেন আমি কাউকে অগ্রাধিকার দিয়ে কাউকে হেয় করবার চেষ্ট করেছি। অগ্রাধিকার বা পশ্চাদধিকারের প্রশ্ন এখানে অবান্তর।

(ক) নাট্যতত্ত্বে প্রাচীন গ্রীসের দান এক কথায় এরিস্টটলের (৩৮৪ খ্রীঃ পূঃ) অবিস্মরণীয় এবং বহু বিখ্যাত গ্রন্থ—'পোয়েটিক্‌স' (৩৬০-৩২২ খ্রীঃ পূঃ)। এই জাতীয় গ্রন্থ এর আগে কেউ রচনা করেননি। অবশ্য নাট্যের সংজ্ঞা ও স্বরূপ সম্বন্ধে ইতস্ততঃ বিক্ষিপ্ত মন্তব্য কিছু কিছু না পাওয়া যায় এমন নয়। (ক) ডাওমিডিস-রচিত 'আরস গ্রামাটিকা'য় থিওফ্রেস্টাসের নাট্যবিষয়ক মন্তব্য উদ্ধৃত আছে। (খ) এথিনিউসের ডেইপনোসোফিস্টস-এ গ্রীক নাট্যকারদের মন্তব্য উদ্ধৃত আছে। (গ) নাট্যকার এরিস্টফেনিসের 'ফ্রগস' নাটকে উল্লেখযোগ্য মন্তব্য আছে। (ঘ) প্লেটোর এবং ডাওনিসিউসের রচনার মধ্যে প্রসঙ্গত নাট্যবিষয়ক মন্তব্যাদি আছে। এবং (ঙ) নাট্যকারদের সম্বন্ধে যে টীকাটিপ্পনী করা হয়েছে তা থেকেও কিছু কিছু সংগ্রহ করা যায়।

তবে যাকে 'নাট্যশাস্ত্র' বলা যায় তেমন কোন গ্রন্থ পোয়েটিকসের আগে রচিত হয়নি। এই গ্রন্থখানিই পরবর্তীকালের নাট্যতত্ত্ব-আলোচনার ভিত্তিস্বরূপ। এই গ্রন্থে বিভিন্ন শিল্পের স্বরূপ সম্বন্ধে সামান্য আলোচনা, ট্র্যাজেডি, কমেডি ও মহাকাব্যের প্রকৃতি সম্বন্ধে বিশেষ আলোচনা করা হয়েছে। এবং বিশেষ করে ট্র্যাজেডির উৎপত্তি, ট্র্যাজেডির নায়ক, ট্র্যাজেডির রস, ট্র্যাজেডির সামাজিক উপযোগিতা, ট্র্যাজেডির উপসংহার, নাটকের বৈশেষিক লক্ষণ, নাটকের উপাদান, নাটকের গঠন, বিশুদ্ধ হাস্য-রসের প্রকৃতি, ট্র্যাজেডি ও মহাকাব্যের সম্পর্ক—অর্থাৎ সাদৃশ্য ও পার্থক্য, নাট্য-সমালোচনা প্রভৃতি বিষয়ে এখানে বহুমান্য সিদ্ধান্ত বা সূত্র পাওয়া যায়। এরিস্টটলের যে কয়েকটি সিদ্ধান্ত নাট্যতত্ত্বের আলোচনাকে বিশেষভাবে প্রভাবিত করেছে তাদের মধ্যে, বৃত্ত ও চরিত্রের আপেক্ষিক প্রাধান্যের বিচার, ট্র্যাজেডি-নায়কের বৈশিষ্ট্য ট্র্যাজেডির রস, বৃত্তের ঐক্য-বিধি (unity) এবং ট্র্যাজেডির উপযোগিতা—অর্থাৎ

ক্যাথারসিস প্রক্রিয়া (catharsis) বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। প্রথমতঃ, এরিস্টটলের মতে নাটকের উপাদানসমূহের মধ্যে বৃত্তের গুরুত্বই সব চেয়ে বেশী; চরিত্র সৃষ্টির স্থান দ্বিতীয়। এই মতের পক্ষে ও বিপক্ষে বহু কথাকথান্তর হয়েছে এবং এখনও হচ্ছে। দ্বিতীয়তঃ, ট্র্যাজেডি-নায়কের বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে তিনি যে সিদ্ধান্ত করেছেন তাতে অতিভালো এবং অতিমন্দ দুই অতিকোটিক চরিত্র বাদ পড়েছে। যে অতিভালো অর্থাৎ যার মধ্যে কোন দুর্বলতা নেই বা বিচার-বিভ্রম নেই তার ভাগ্য বিপর্যয়, এরিস্টটলের কাছে,—পীড়াদায়ক (shocking) এবং যে, অতিমন্দ তার পতন ও দুঃখদুর্গতি অশোচনীয়। পরবর্তীকালে, বিশেষ করে বিংশ শতাব্দীতে, 'অতিভালো' এবং 'অতিমন্দ' চরিত্রের ট্র্যাজেডি-নায়ক হওয়ার যোগ্যতা আছে কি নেই, কোন্ বিশেষ অবস্থায় 'অতিভালো' এবং 'অতিমন্দ' চরিত্র-যোগ্যতা দাবি করতে পারে—এ নিয়ে অনেক আলোচনা হয়েছে। তৃতীয়তঃ, ট্র্যাজেডির রস সম্পর্কে তাঁর সিদ্ধান্ত এই যে ট্র্যাজেডি মূলতঃ ভয়ানকমিশ্র-করুণরসের নাটক অর্থাৎ ট্র্যাজেডি নাটকে যে ঘটনা উপস্থাপিত হবে তা দর্শকের চিত্তে ভয় ও শোচনা (fear and pity) জাগ্রত করবে। ভয়ের ও শোচনার অনুপাত কি হবে, ট্র্যাজেডির অঙ্গীরস করুণ হবে কি অদ্ভুত হবে—এ সম্বন্ধে পরবর্তী আলোচনায় বহু বাদবিসংবাদ দেখা দিয়েছে। চতুর্থতঃ, বৃত্তের ঐক্য (ঘটনা-ঐক্য + কাল-ঐক্য + স্থান-ঐক্য) সম্বন্ধে পরবর্তী নাট্যশাস্ত্রে বহু আলোচনা হয়েছে। বৃত্তের জন্য ঐক্য আবশ্যক কি না, এরিস্টটল-কথিত ঐক্যবিধিকে অচল বলা উচিত কি না—এ বিষয়ে এখনও আলোচনা হয়ে থাকে। পঞ্চমতঃ, বহুবিসংবাদিত 'ক্যাথারসিস' তত্ত্বটি আজও আলোচিত হয়ে থাকে। ট্র্যাজেডির উদ্দেশ্য—'ক্যাথারসিস', এ সিদ্ধান্ত আজ সকলে মানেন না। বিশেষ করে যাঁরা নাট্যাভিনয়কে নিছক আমোদ-প্রমোদ ছাড়া আর কিছুই মনে করতে পারেন না বা শিল্পের সামাজিক উপযোগিতা স্বীকার করেন না তাঁরা 'ক্যাথারসিস' কথাটির তাৎপর্য নিয়ে মাথা ঘামাতে প্রস্তুত নন। অন্যপক্ষে যাঁরা শিল্পের 'Influence-value' অর্থাৎ প্রভাব-মূল্য স্বীকার করেন তাঁরা 'ক্যাথারসিস' কথাটির উপর যথেষ্ট গুরুত্ব দিয়ে থাকেন। এখানেই পোয়েটিকসের সামান্য পরিচয় শেষ করা যাক।

হোরেসের 'আর্স পোয়েটিকা'

(খ) নাট্য-আলোচনায় লাতিন-লেখকদের দান গ্রীকের তুলনায় খুবই নগণ্য। সিসেরোর পত্রাবলীতে, বক্তৃতাবলীতে এবং অন্যান্য রচনায় নাট্য বিষয়ে অনেক মন্তব্য থাকলেও তাঁতে কোন সুসংবদ্ধ আলোচনা পাওয়া যায় না। Varro এবং Lucilius-এর রচনা পাওয়া গেলে কি অবস্থা দাঁড়াত, বলা যায় না বটে, কিন্তু না পাওয়া পর্যন্ত লাতিন নাট্যালোচনায় কুইন্টাস হোরেসিয়াস ফ্লেক্কাস্ সংক্ষেপে 'হোরেস' একক মহিমা নিয়ে বিরাজ করছেন। তাঁর—'কাব্যকলা' (Epistola AD pisones—24-20 B. C.) সুদীর্ঘ একখানি পত্র—কাব্যরচনা সম্বন্ধে উপদেশ বা নির্দেশ। নাট্য সম্পর্কে তাঁর নির্দেশ এই :—

(ক) প্রত্যেক যুগের ধর্ম, প্রত্যেক ব্যক্তির বৈশিষ্ট্য এবং বয়োধর্ম লক্ষ্য রাখতে হবে।

(খ) নাটকে কোন ঘটনাকে উপস্থাপনা করা হয় না, ঘটনাকে বর্ণনার সাহায্যে বিজ্ঞাপিত করা হয়। শ্রুত ঘটনার চেয়ে দৃষ্ট ঘটনা বেশী চিত্তাকর্ষক বটে, কিন্তু নেপথ্যনিষ্পাদ্য যে ঘটনা তাকে কখনও দৃশ্য করার চেষ্টা করবে না বা যাকে খুব চিত্তাকর্ষকভাবে বর্ণনা দ্বারা ব্যক্ত করা সম্ভব তাকে চোখের সামনে হাজির করার কোন প্রয়োজন নেই। তারপর, রঙ্গমঞ্চে যেগুলি দেখান খুবই কঠিন বা পীড়াদায়ক (যেমন মিডিয়া কর্তৃক পুত্রহত্যা, এত্রেউসের মানুষের নাড়ীভুঁড়ি গলায় জড়িয়ে প্রবেশ, প্রোগনিকে পাখীতে পরিণত করা, কদমুসকে সর্পে পরিণত করা ইত্যাদি) সেগুলি দৃশ্য করবে না।

(গ) কোন নাটকে যেন পাঁচ অঙ্কের কম বা বেশী অঙ্ক না থাকে।

(ঘ) দৈব হস্তক্ষেপ যেখানে অনিবার্য সেখানে ছাড়া অন্যত্র দেবতার হস্তক্ষেপ কল্পনা করবে না।

(ঙ) চতুর্থ ব্যক্তিকে দিয়ে বেশী কথা বলাবে না।

(চ) 'কোরাস' যেন অন্যতম অভিনেতার ভূমিকা গ্রহণ করে।

(ছ) দুই অঙ্কের মাঝে কোরাস যে গান করবে তা যেন মূল ঘটনাকে পরিপোষণ করে ; মূল কাহিনীর সঙ্গে তার যেন সঙ্গতি থাকে।

(জ) কোরাসের কর্তব্য—সৎপ্রকৃতির পৃষ্ঠপোষণ করা, বন্ধুর মত তাকে উপদেশ দেওয়া, রিপুপরবশদের আবেগ প্রশমিত করা, ক্রুদ্ধের ক্রোধ শান্ত করা, শান্তির ও ন্যায়ের মহিমা কীর্তন করা, দেবতাদের কাছে পতিতদের ও ভ্রান্তদের জন্য ক্ষমা এবং উদ্ধতদের ও পাপীর জন্য শাস্তি প্রার্থনা করা।

(ঝ) উৎকৃষ্ট কিছু যদি সৃষ্টি করতে চাও, দিনরাত গ্রীক-আদর্শ ধ্যান করতে চেষ্টা করবে।

এই নির্দেশ ছাড়া ট্র্যাজেডি ও কমেডি সম্বন্ধে সামান্য কিছু তথ্য হোরেস দিয়েছেন। (ক) থেসপিস নতুন ট্র্যাজেডি ঠেলাগাড়িতে বোঝাই করে নিয়ে ঘুরে বেড়াতেন (খ) মদের কাথ মুখে মেখে অভিনেতারা অভিনয় করত। (গ) এইস্কিলাস মুখোশ আবিষ্কার করেন, সুদৃশ্য পরিচ্ছদ ব্যবহার করেন, ছোট আকারের মঞ্চ নির্মাণ করেন, উচ্চকণ্ঠে আবৃত্তি প্রবর্তিত করেন এবং উঁচু গোড়ালিযুক্ত জুতো ব্যবহার করেন। (ঘ) পরে প্রাচীন কমেডি আসরে অবতীর্ণ হয়। স্বাধীনতা স্বৈরাচারে পরিণত হলেই আইন করে কোরাসের স্বাধীনতা হরণ করা হয়। নাট্যতত্ত্বে হোরেসের দান এইটুকুই॥

মধ্যযুগে নাট্য-আলোচনা

রোমান সাম্রাজ্য ছিন্নভিন্ন হয়ে যাওয়ার পর থেকে রেনেসাঁসের প্রভাতকাল অবধি ইউরোপ একটা অস্থির অবস্থার ভিতর দিয়ে চলছিল ; ফলে সেখানে উল্লেখযোগ্য কোন

নাট্যগ্রন্থ বা নাট্যতত্ত্ব—গ্রন্থ রচিত হতে পারেনি। যা হয়েছিল তা কোন কোন প্রাচীন গ্রন্থের টীকা বা ভাষ্য। দ্বিতীয় শতাব্দীর তেরতুল্লিয়ানের (Tertullian) লেখা 'ডিস্পেকটাকুলিস' (De Spectaculis) এবং তৃতীয় শতাব্দীর St. Cyprian-এর লেখা ঐ নামেরই রচনায় এর নিদর্শন রয়েছে। চতুর্থ শতাব্দীর ডোনেটাস, ইভানথিয়াস এবং ডাওমিডিসের যে সব লেখা পাওয়া গেছে, তার আর কোন মূল্য না থাকলেও অতীত লেখকদের (সিসেরো, থিওফ্রেস্টাস) মন্তব্য উদ্ধৃত থাকায়, ঐতিহাসিক মূল্য তাদের অবশ্যস্বীকার্য। ডোনেটাসের নিবন্ধেই সিসেরোর বিখ্যাত মন্তব্যটি—ইংরাজী অনুবাদে—"a copy of life, a mirror of custom, a reflection of truth"—উদ্ধৃত রয়েছে। তাঁর De Comœdia et Tragœdia—মধ্যযুগের নাট্যতত্ত্ব আলোচনার প্রধান প্রতিনিধি। তারপর বৈয়াকরণ ডাওমিডিস, তাঁর 'আরস্ গ্রামাটিকা' গ্রন্থের তৃতীয় খণ্ডের কয়েকটি পরিচ্ছেদে নাট্যসূত্রের সারসংগ্রহ লিপিবদ্ধ করে গেছেন। ধর্মযাজকদের কেউ কেউ (St. Ambrose, Lactantius, Chrysostom prudentius, Augustine) নাটক সম্বন্ধে কিছু কিছু লিখেছিলেন। সপ্তম শতাব্দীর Isidore of Seville-তাঁর মহাকোষ গ্রন্থ Origines বা Etymologiæ-তে, নাট্য বিষয়ে দুটি পরিচ্ছেদে আলোচনা করেছেন। দ্বাদশ শতাব্দীতে মুর দার্শনিক Averroes এরিস্টটল-কৃত পোয়েটিকসের সংক্ষিপ্ত সংস্করণ টীকাভাষ্যসহ প্রকাশ করেন।

১২৮৬ খৃঃ Johannes Januensis de Balbis—তাঁর 'Catholicon'-গ্রন্থে ট্র্যাজেডি-কমেডির পার্থক্য সম্বন্ধে আলোচনা করেছিলেন। চতুর্দশ শতাব্দীতে দান্তেও ট্র্যাজেডি ও কমেডি সম্বন্ধে আলোচনা করেছিলেন এবং তাঁর আলোচনার উৎস বলা যেতে পারে—Uguccione da pisa-র 'The Magna derivationes'। দান্তের 'Epistle'-এর মধ্যে মধ্যযুগের মনোভাবটি প্রতিফলিত হয়েছে।

AElius Donatus রচিত De comœdia et Tragœdia—অর্থাৎ কমেডি ও ট্র্যাজেডি আলোচনায়—নাট্যসম্বন্ধে নিম্নলিখিত তথ্য পাওয়া যায়—

(ক) সিসেরোক্ত কমেডি-লক্ষণ—"copy of life, a mirror of custom, a refletion of truth"—অনুসারে, কমেডির লক্ষণ—"Comedy is a story treating of various habits and customs of public and private affairs from which one may learn what is of use in life, on the one hand and what must be avoided on the other."

(খ) গ্রীকভাষায় প্রথম যিনি কমেডি রচনা করেছিলেন তাঁর নাম জানা যায় না। লাতিন ভাষায় কমেডি প্রথম রচনা করেন—লিভিয়াস এণ্ড্রোনিকাস (Livius Andronicus)। তাঁর দেওয়া কমেডি লক্ষণ—"Comedy is the mirror of everyday life।"

(গ) ট্র্যাজেডি নামের উৎপত্তি হয়েছে ছাগ পুরস্কার দেওয়ার রীতি থেকে, কারণ ছাগ ত্রুটিহীনতার প্রতীক (charm against mistakes)। কেউ কেউ মনে

করেন—ট্রাজেডি কথাটা এসেছে মদের বা তেলের তলানি বা গাছের নাম থেকে; কারণ 'Father Liber'-এর উপাসনাকে কেন্দ্র করেই প্রথম কমেডি ও ট্র্যাজেডি রচিত হয়েছিল।

(ঘ) কাহিনী (fabula) দুই প্রকার—কমেডি ও ট্র্যাজেডি। লাতিন কাহিনীকে বলা হয়—Praetexta (প্রেয়িটেক্‌সটা)

(ঙ) কমেডি বহুশ্রেণীতে বিভক্ত :

(১) গ্রীকপরিচ্ছদপরিহিত পাত্রপাত্রীর অভিনয়। (Palliata or Tabernaria)

(২) রোমের পরিচ্ছদ পরিহিত পাত্রপাত্রীর অভিনয় (Togata)

(৩) শিষ্টদের কমেডি (Atellana)

(৪) নিম্নশ্রেণীর প্রহসন (Rhintonica)

(৫) খালিপায়ে অভিনয় (Planipedia)

(চ) অন্য শ্রেণীবিভাগ :—

(১) নায়কের নাম অনুসারে

(২) ঘটনার স্থান অনুসারে

(৩) পরিস্থিতি অনুসারে

(৪) পরিণাম অনুসারে

(ছ) প্রত্যেক কমেডিতে চারটি পর্ব থাকে :—

(১) প্রোলোগ

(২) প্রোটাসিস

(৩) এপিটাসিস

(৪) ক্যাটাসট্রফি

(জ) প্রোলোগ (প্রস্তাবনা) চার প্রকার :—

(১) প্রশস্তিবাচক—নাট্যকারের অথবা কাহিনীর প্রশংসা থাকে।

(২) শত্রুর নিন্দা এবং দর্শকের প্রশংসা থাকে।

(৩) নাট্যকাহিনীর বিবরণ দেওয়া হয়।

(৪) মিশ্র প্রস্তাবনা।

(ঝ) ভূমিকায় (Preface) কাহিনী সংক্ষেপে বর্ণিত থাকে।

(ঞ) প্রোটাসিস—সন্ধিতে কার্যের আরম্ভ করা হয় এবং কার্যকে খানিকদূর এগিয়ে নিয়ে যাওয়া হয়। এপিটাসিস-সন্ধিতে কার্য আরো এগিয়ে যাওয়ায় জটিল গ্রন্থির সৃষ্টি হয়। ক্যাটাসট্রফিতে গ্রন্থিমোচন বা সমস্যার আনন্দদায়ক সমাধান ঘটে—দর্শকদের কাছে সব রহস্য ব্যাখ্যা করে বুঝিয়ে দেওয়া হয়।

(ট) চার শ্রেণীর উৎসব-অনুষ্ঠানে অভিনয় হত।

(১) মেগালেনসেস্ (Megalenses)—বৃহদ্দেবতাদের উপাসনা উৎসব।

(২) Patrician-এর অন্ত্যেষ্টিক্রিয়ার সময়।

(৩) জনসাধারণের উৎসব (Plebeian games)।

(৪) এপোলো উৎসব (Apollonian games)।

(ঠ) অভিনয়কালে মঞ্চের উপরে দুটি বেদিকা থাকত ; দক্ষিণে 'Liber'-এর বেদিকা, বামে যে দেবতার উৎসব তাঁর বেদিকা।

(ড) প্রথমদিকে মঞ্চের উপরে বিচিত্রবর্ণে চিত্রিত পর্দা পাতা হত। পরবর্তীকালে 'Liparian hangings' বিছানো হত।

(ঢ) প্রহসন-অভিনয়ে মঞ্চের সামনে পর্দা ঝুলিয়ে দেওয়া হত এবং পর্দা টেনে দিয়ে প্রয়োজনীয় দ্রব্য-সরঞ্জাম সাজানো হত।

(ণ) বাঁশী বাজানোর ধরন শুনেই লোক বুঝতে পারত কোন্ জাতের কমেডি অভিনীত হবে। Lydian অর্থাৎ ডানহাতের বাজনার ঘোষণা শুনে লোকে বুঝত —গুরুগম্ভীর প্রকৃতির কমেডির অভিনয় হবে (Comedy of serious and solemn character), Serranian অর্থাৎ বাঁ হাতের বাজনার ঘোষণা শুনে লোকে বুঝত—হালকা ধরনের অভিনয় হবে এবং যখন ডানহাত বাঁ-হাত দুহাতেই ঘোষণা করা হত তখন লোকে বুঝত মিশ্রজাতীয় কমেডি (seriousness and gaety Combined) অভিনীত হবে। ডোনেটাসের আলোচনা এই পর্যন্তই।

এবার **দান্তে এলিঘিয়েরি** (১২৬৫ খৃঃ)-লিখিত এগারো নম্বর পত্রখানির দশম পরিচ্ছেদে নাটক সম্বন্ধে যে কয়েকটি মন্তব্য আছে, সেইগুলি সংগ্রহ করা যাক। কেন গ্রন্থখানির নাম ডিভাইন কমেডি রেখেছিলেন তা ব্যাখ্যা করতে গিয়েই দান্তে কমেডি-ট্র্যাজেডির স্বরূপ নিয়ে সংক্ষিপ্ত আলোচনা করেছেন ; তাঁর মতে—কমেডি কথাটা গ্রীক 'কোমি' (গ্রাম) এবং 'ওড' (গান) এই দুই শব্দের সংযোগে ব্যুৎপন্ন। এই ব্যুৎপত্তি অনুসারে কমেডির অর্থ —গ্রাম্যগীতি এবং ট্র্যাজেডির সঙ্গে কমেডির পার্থক্য বিষয়বস্তুগত। ট্র্যাজেডির আরম্ভ বেশ শান্ত ও আনন্দদায়ক কিন্তু পরিণাম অতি ভয়ংকর ও বীভৎস (foul and horrible)। ট্র্যাজেডি কথাটার ব্যুৎপত্তি হয়েছে—'ট্র্যাগোস্' (ছাগ) ও 'ওড' শব্দের সংযোগে ; সুতরাং ট্র্যাজেডিকে সংক্ষেপে 'ছাগ-সংগীত' ('goatish song')—অর্থাৎ ছাগের মত বিকট (foul like a goat) সংগীত বলা যায়। সেনেকার ট্র্যাজেডিগুলি দৃষ্টান্ত। কমেডির আরম্ভে বিক্ষোভ বা অশান্তি থাকে কিন্তু পরিণাম তার সুখাবহ। টেরেন্সের কমেডিগুলি এর দৃষ্টান্ত।

দান্তের এই পত্রে মধ্যযুগের ধারণা প্রতিফলিত হলেও ডোনেটাসের আলোচনায় বিশেষতঃ কমেডি আলোচনায় নতুন চিন্তার পরিচয় কিছু কিছু পাওয়া যায়। কমেডি-লক্ষণ নিরূপণে সিসোরোকে তিনি অনুসরণ করেছেন, সিসোরোর মন্তব্যকেই ব্যাখ্যা করেছেন বটে কিন্তু কমেডির শ্রেণী-বিভাগের আলোচনা প্রসঙ্গে তিনি গুরুগম্ভীর কমেডি, হালকা কমেডি এবং মিশ্র কমেডির যে উল্লেখ করেছেন, তাতে কমেডির শ্রেণী-বিভাগের ইতিহাস নূতনভাবে আলোকিত হয়েছে। এই কারণেই ডোনেটাসের নাম নাট্যতত্ত্বের ইতিহাসে অবশ্য উল্লেখযোগ্য। কিন্তু

দুঃখের বিষয় কোন তত্ত্ব-বিচারকই ডোনেটাসের প্রাপ্য মর্যাদাটুকু এ পর্যন্ত ষোলআনা দেননি।

রেনেসাঁস ও ইতালীয় নাট্য-আলোচনা

এরিস্টটলের পোয়েটিক্স, আবিষ্কৃত এবং ত্রয়োদশ শতাব্দীতে আরবী সংস্করণ থেকে লাতিন ভাষায় অনূদিত না হওয়া পর্যন্ত, অগাস্টান-যুগ থেকে রেনেসাঁসের প্রারম্ভ অবধি, হোরেসের 'আর্স পোয়েটিকা'রই ছিল একাধিপত্য। পঞ্চদশ শতাব্দীর শেষ ভাগ থেকে—Giorgio Vall কর্তৃক পোয়েটিকসের অনুবাদকাল (১৪৯৮) থেকে, পোয়েটিকস-অনুবাদের এবং আলোচনার ধারায় জোয়ার দেখা দিয়েছিল। বড় বড় পণ্ডিতেরা পোয়েটিক্সের টীকাভাষ্য রচনা করে, এরিস্টটলের বক্তব্য ও তাঁর নিগূঢ় তাৎপর্য উদ্ধার করতে চেষ্টিত হয়েছিলেন। এই সকল ভাষ্যকারদের মধ্যে, বেরোনার-দিনো দেনিয়েল্লো (পোয়েটিকা-নামক রচনা ১৫৩৬), এন্তোনিও সেবাস্তিনো বা মিন্তর্নো (আর্টে পোয়েটিকা—১৫৬৩), জুলিয়াস সিজার স্ক্যালিগের (পোয়েটিসেস্ লাইব্রাই সেপটেম্—১৫৬১), লোদেভিকো কস্টেল্‌ভেত্রো—(দি পোয়টিকস দ'এরিস্টোটোটেলে ভুলগারাইজ্জাতা এ এসপোস্টা—১৫৭০) প্রমুখ পণ্ডিতদের নাম বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। এই সকল মনীষীদের আলোচনা অন্যান্য ইউরোপীয় দেশগুলির সাহিত্য-চিন্তাকে বিশেষভাবে প্রভাবিত করেছিল বলে এঁদের চিন্তার সঙ্গে পরিচিত হওয়া প্রত্যেক নাট্যতত্ত্বজিজ্ঞাসুরই পক্ষে অত্যাবশ্যক।

রেনেসাঁস যুগে ইতালীয় নাট্য-চিন্তা সম্বন্ধে বিশেষভাবে আলোচনা করার আগে, জে. ই. স্পিনগার্ন মহাশয়, ক্লাসিক-উত্তর যুগের এবং মধ্যযুগীয় নাট্য-চিন্তার যে সংক্ষিপ্তসার-সংগ্রহ লিপিবদ্ধ করেছেন, তা পাঠকের চোখের সামনে সাজিয়ে রাখতে চাই।

(ক) ট্র্যাজেডির চরিত্র—রাজা, রাজকুমার, বিখ্যাত নেতৃবর্গ; কমেডির চরিত্র—সাধারণ লোক, ছোট লোক

(খ) ট্র্যাজেডির উপস্থাপ্য—স্মরণীয় মহান ঘটনা, ভয়ঙ্কর ঘটনা; কমেডির উপস্থাপ্য—অতি পরিচিত লোকাচার—লোক-ব্যবহার

(গ) ট্র্যাজেডি আরম্ভে সুখকর, পরিণামে ভয়াবহ; কমেডি আরম্ভে উত্তেজনাময় পরিণামে আনন্দদায়ক

(ঘ) ট্র্যাজেডির রীতি বা বৃত্তি—গুরুগম্ভীর—মহীয়ান; কমেডির রীতি—লঘু এবং কথ্য

(ঙ) ট্র্যাজেডির বিষয়বস্তু—সাধারণতঃ ঐতিহাসিক; কমেডির বিষয়—কবিকল্পিত

(চ) কমেডির উপজীব্য—প্রেমের ব্যাপার, ট্র্যাজেডির উপজীব্য—নির্বাসন ও রক্তপাত, সংগ্রাম প্রভৃতি ঘটনা।

মধ্যযুগের উল্লিখিত ধারণাগুলি সাধারণের চিত্ত অধিকার করে থাকলেও, রেনেসাঁস যুগের ভাষ্যকাররা প্রত্যেক বিষয়েই অল্পস্বল্প নতুন কথা যোগ করতে চেষ্টা করেছেন। ভেনিয়েল্লো এবং মিন্তুর্নোর মধ্যে আমরা হোরেসের ও এরিস্টটলের কথারই সবিস্তার ব্যাখ্যা পাই বটে কিন্তু স্কালিগের ও কস্টেলভেত্রোর মধ্যে বেশ খানিকটা মৌলিক চিন্তার পরিচয় পাওয়া যায়। বোধহয় **স্ক্যালিগেরই প্রথম** 'purgation'—ব্যাপারটিকে সাধারণ সূত্র করবার পথে যে বাধা আছে তার দিকে আমাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করেছেন, বলেছেন—"not every subject produces this effect"—(Select Translations from Scaliger's Poetics—by. F. M. Padelford—1905)। দ্বিতীয়তঃ, ট্র্যাজেডির উপসংহার সম্বন্ধে তাঁর সিদ্ধান্তটিও উল্লেখযোগ্য—"it is by no means true.........that an unhappy issue is essential to tragedy. It is enough...that the play contains horrible events." ভাষ্যকারদের মধ্যে যিনি সর্বাপেক্ষা মৌলিক চিন্তার পরিচয় দিয়েছেন, তিনি **কস্টেলভেত্রো**। বৃত্তের গঠন এবং বৃত্তের আপেক্ষিক প্রাধান্য সম্বন্ধে এরিস্টটল যে সব সিদ্ধান্ত করেছেন তিনি সেগুলির সমালোচনা করতে দ্বিধা করেননি। বৃত্ত সম্পর্কে এরিস্টটল বলেছেন—Plot of tragedy and Comedy ought to comprise one action only or two whose interdependence makes them one, and ought rather to concern one person than a race of people. এ কথা প্রমাণ করবার জন্য এরিস্টটল যে যুক্তি দেখিয়েছেন তা ঠিক নয়। বৃত্তের মধ্যে একাধিক ঘটনা বা কার্যের সমাবেশ অসম্ভব এ যুক্তি না দিয়ে এরিস্টটলের বলা উচিত ছিল—দেশ ও কালের সংকীর্ণ সীমার মধ্যে থাকতে হয় বলেই বৃত্তের পক্ষে বহু ঘটনাময় কার্যের আধার হওয়া সম্ভব নয়। যে নাটকে দুটি কার্য বা বৃত্ত থাকে না তাকে প্রশংসনীয় সৃষ্টি বলা চলে না। অবশ্য একটি থাকবে প্রধান, অন্যটি হবে তার সহায়ক। মোট কথা, "The plot of drama should necessarily comprise one action of one person or two, interdependent on each other...." ট্র্যাজেডির উপসংহার সম্বন্ধে কস্টেলভেত্রোর অভিমতটিও উল্লেখযোগ্য। "Tragedy can have either a happy or a sorrowful ending, as can Comedy ; " তবে ট্র্যাজেডির উপসংহারের আনন্দ-বেদনার সঙ্গে, কমেডি-উপসংহারের আনন্দ-বেদনার প্রকৃতিগত পার্থক্য আছে। ট্র্যাজেডির আনন্দ-জনক উপসংহারে থাকে, নায়কের বা নায়কের প্রিয়জনের আসন্ন ও অবধারিত মৃত্যুর হাত থেকে নিষ্কৃতি, বা দুঃখ-দুর্দশার উপশম অথবা রাজ্যহানির নিশ্চিত আশংকার নিরসন ; আর দুঃখজনক উপসংহারে থাকে এদের বিপরীত অবস্থাগুলি। কমেডির আনন্দজনক উপসংহারে থাকে নায়কের বা নায়কের প্রিয়জনের অপমানের অথবা দীর্ঘস্থায়ী লজ্জার অবসান, প্রিয় ব্যক্তির বা হৃত সম্পত্তির পুনরুদ্ধার অথবা প্রেমের সার্থক পরিণতি। কমেডির দুঃখজনক উপসংহারে থাকে—এই সমস্ত কিছুর বিপরীত। অবশ্য, ট্র্যাজেডি ও কমেডি, উভয়

শ্রেণীর নাটকের পক্ষেই, দুঃখজনক অথবা আনন্দজনক পরিণতির সম্ভাবনার কথা বলা হলেও, এরিস্টটলের মতোই কস্টেলভেত্রো 'sad ending'-এর পক্ষপাতী—"Tragedy without a sad ending cannot excite and does not excite, as experience shows either fear or pity"—এই সিদ্ধান্তটি দূরপ্রসারী প্রভাবের জন্য অবশ্যই উল্লেখযোগ্য। তৃতীয়তঃ, এরিস্টটলের বৃত্ত ও চরিত্রের তুলনামূলক আলোচনা সম্পর্কে অর্থাৎ নাটকে বৃত্তের স্থান আগে না চরিত্রের স্থান আগে এই প্রশ্নের আলোচনা প্রসঙ্গে, কস্টেলভেত্রোর সিদ্ধান্তটি বিশেষভাবে স্মরণীয়। এরিস্টটল বলেছেন নাটকে বৃত্তেরই স্থান মুখ্য, চরিত্র-চিত্রণের স্থান গৌণ, কারণ নাটক মুখ্যতঃ ঘটনারই অনুকরণ, কোন ব্যক্তি-চরিত্রের নয়। ঘটনাকে বা জীবন-কাহিনীকে উপস্থাপনা করার জন্যই চরিত্র-চিত্রণের আবশ্যকতা। কস্টেলভেত্রো বৃত্ত ও চরিত্রকে পৃথকভাবে বিচার করাকে অন্যায় বলে মনে করেছেন। "Poets who make tragedies without character and thought, do not really imitate human action; for in the operation of human action, character and thought are always revealed ...... I fail to see how there could be a good tragedy without character." তবে এ কথার অর্থ এ নয় যে শুধু চরিত্র দেখানোই নাটকের উদ্দেশ্য; কার্যের সঙ্গে চরিত্রের যোগ অবিচ্ছেদ্য—"hence character ought not to be considered as part separate from the action, for without it the action would not be performed"

বৃত্ত ও চরিত্রের আপেক্ষিক প্রাধান্য নিয়ে নাট্যতত্ত্বে পরবর্তী কালে অনেক আলোচনা হয়েছে। কিন্তু অনেকেই এরিস্টটলের বা কস্টেলভেত্রোর সিদ্ধান্তের তাৎপর্য সম্যক উপলব্ধি করতে পারেননি, 'চরিত্র'কে কার্য-নিরপেক্ষ মর্যাদা দিতে চেয়েছেন॥

রেনেসাঁস ও ফরাসী নাট্য-আলোচনা

যদিও রেনেসাঁসের শেষের দিকে, মিন্তুর্নো, স্ক্যালিগের, কস্টেলভেত্রো প্রমুখ ইতালীয় সমালোচকদের গ্রন্থের প্রভাব ফরাসী নাট্য-আলোচনার মধ্যে খুব সংলক্ষ্যভাবেই ফুটে উঠেছে, তবু এ কথা অস্বীকার করবার উপায় নেই যে মধ্যযুগেই এই আলোচনার সূত্রপাত হয়েছে। পঞ্চদশ শতাব্দীর শেষপাদে ডোনেটাসের এবং ডাওমিডিসের রচনা ও ভাষ্য প্রকাশিত হয়। হোরেসের সঙ্গেও পণ্ডিতমহলের পরিচয় ছিল। ভিত্রুভিয়াসের (vitruvious) ও অলবের্তির (Alberti) স্থাপত্য-বিষয়ক গ্রন্থের—'নাট্যগৃহ'-বিবরণের অধ্যায়গুলি অপরিজ্ঞাত ছিল না। ফ্রান্সে নাট্য-বিষয়ক প্রথম রচনা বলতে—জোডোকাস বেদিয়ুস (Jodocus Badius)-সম্পাদিত টেরেন্সের নাট্যগ্রন্থের (১৫০৪) ভূমিকা—Praenotamenta। এই ভূমিকাকে মধ্যযুগীয় নাট্যচিন্তারই সারসংগ্রহ বলা চলে।

বেদিয়ুস-সম্পাদিত 'সেনেকা'য় (১৫১৪), ডোনেটাস ও ডাওমিডিসের মন্তব্যাদি উদ্ধৃত ও ব্যাখ্যাত হয়েছে। এই সময় থেকেই বৈদেশিক প্রভাব পড়তে থাকে। পোলিডোরাস ভার্জিল-কৃত—'De rerum inventoribus' ১৫৪৪ খৃষ্টাব্দে অনূদিত হয়। ইরেসমুসের Adages, Colloquies এবং পত্রাবলীতে এরিস্টটলের উল্লেখ খুব সামান্যভাবে থাকলেও, প্রাচীন মত প্রচারে তা কম সাহায্য করেনি। Lazare de Baif,—গ্রীক নাটকের প্রথম অনুবাদক,—ইলেকট্রা-নাটকের ভূমিকায় যে 'Diffinition de la tragedie'—প্রবন্ধ যোজনা করেন তাকে প্রাচীন মতেরই পুনরাবৃত্তি বলা চলে। 'এলসেসটিস' নাটকের লাতিন-অনুবাদের (১৫৫৪) উৎসর্গ পত্রে বুকানন একটা নতুন কথা বলতে চান—প্রচলিত পিতৃহত্যা মাতৃহত্যা প্রভৃতি হত্যা-কাহিনী ছেড়ে অনুরূপ কাহিনী রচনা করার নির্দেশ দেন। Thomas Sebillet রচিত 'আর্ট পোয়েটিক' (১৫৪৮), প্রাচীন যুগের ট্র্যাজেডি ও ফরাসী 'মরালিটি-প্লে'-র তুলনামূলক আলোচনার জন্য উল্লেখযোগ্য স্থান অধিকার করে আছে। সুবিখ্যাত সমালোচক Du Bellay-রচিত 'Deffense'-এ নাটক সম্পর্কে অতি সামান্যই লেখা আছে। প্রাচীন আদর্শে নাটক লেখা কর্তব্য—এই নির্দেশ ছাড়া আর কিছুই তার লেখায় পাওয়া যায় না। কোন কোন স্বাধীনচেতা নাট্যকার, যেমন জ্যাক গ্রেভিন, প্রচলিত প্রাচীন বিধিনিষেধ লঙ্ঘন করে নাটক লেখেন এবং ভূমিকায় নিজের কাজ সমর্থন করতে বলেন—"different nations demand different ways of doing things"। তারপর Pierre Ronsard—তাঁর কাব্যতত্ত্ব-আলোচনা গ্রন্থে (১৫৬৫) নাটক সম্পর্কে সামান্য মন্তব্য করেছেন। এ সময়কার সবচেয়ে উল্লেখযোগ্য রচনা—Jean de la Taille-রচিত 'Art de la Tragedie' নিবন্ধ। এই নিবন্ধটি তাঁর নাটক 'Saulle furieux' (১৫৭২)-এর ভূমিকায় প্রকাশিত হয়। এই নিবন্ধের ঐতিহাসিক মূল্য লক্ষণীয়। তেইল্লের আলোচনার মধ্যেই—ত্রি-ঐক্য বিধি প্রথম স্পষ্টভাবে প্রতিষ্ঠা লাভ করে। তেইল্লের পরে আর দুজনের নাম ও রচনা এই প্রসঙ্গে উল্লেখযোগ্য। একজন—Pierre de Laudun d' Aigaliers এবং তাঁর 'আর্টস পোয়েটিক্স' (১৫৯৮); অন্যজন 'Vauquelin de la Fresnaye' এবং তাঁর আর্টস পোয়েটিক গ্রন্থখানি হোরেস ও এরিস্টটলের সংমিশ্রণ। এঁদের রচনার মধ্যে তখনকার নাট্য-আলোচনার সংগ্রহ পাওয়া যায় বটে কিন্তু বিভিন্ন নাট্যকারের ভূমিকা, উৎসর্গপত্র প্রভৃতির মধ্যেও অনেক মূল্যবান মন্তব্য ছড়ানো রয়েছে।

থিয়েটার স্থাপত্য-বিষয়ক গ্রন্থের তালিকায় **ভিত্রুভিয়াস** ও **অলবের্তির** গ্রন্থ ছাড়া **Serlio**-র গ্রন্থের অনুবাদ সংযোজিত হয়। জোহান মার্টিন ১৫৪৫ খৃষ্টাব্দে এই গ্রন্থ ফরাসীতে অনুবাদ করেন।

এবার সেবিল্লেৎ এবং তেইল্লের আলোচনার সামান্য পরিচয় দেওয়া যাক। সেবিল্লেতের-আলোচনায় আমরা উক্তিপ্রত্যুক্তিবন্ধে রচিত রচনার শ্রেণী-বিভাগ সম্পর্কে কয়েকটি নতুন তথ্য পাই। 'dialogue' জাতীয় রচনাকে তিনি তিন শ্রেণীতে

ভাগ করেছেন। এক—'এক্‌লোগ্', দুই—'মরালিটি'; তিন—ফার্স। এক্‌লোগের উদ্ভাবক—গ্রীক থিওক্রিটাস। তাঁর রচনার আদর্শেই ভার্জিলের 'এক্‌লোগ' রচিত এবং ভার্জিলের রচনার আদর্শে—Marot প্রমুখ ফরাসী কবির 'একলোগ কাব্য' রচিত। একলোগ-কাব্যে, গ্রাম্য-পরিবেশে মেষপালক-শ্রেণীর পাত্র-পাত্রীদের স্থাপনা করা হয় এবং তাদের কথোপকথনের ভিতর দিয়ে সমসাময়িক ঘটনাকে রূপকাকারে ব্যক্ত করা হয়। 'মরালিটি'-জাতীয় রচনা—দুই প্রকার। এক, গ্রীক-লাতিন ট্র্যাজেডি-জাতীয় রচনার মত গুরুগম্ভীর নৈতিক সমস্যাপূর্ণ কাহিনীর রচনা; অন্য—রূপকাকারে নীতি-কথার প্রচার।

ফরাসীদের ধাতু একটু আলাদা বলে, ফরাসীরা গ্রীক-লাতিন ট্র্যাজেডি-লেখকদের মতো মরালিটি-নাটকের রসপরিণাম বিষাদান্ত করতে চান না। ফরাসী-কমেডি বা প্রহসন (Sottie), গ্রীক-লাতিন কমেডির মতো নীতিমূলক নয়, নিছক হাস্যরসাত্মক লঘু বিষয়ের উপস্থাপনা। ফরাসীদের মরালিটি, ট্র্যাজেডি ও কমেডির মধ্যবর্তী এবং ফার্স, লাতিন 'মাইমস্' বা 'প্রিয়াপিস্' জাতীয় উৎকট হাসির ব্যাপার।

জঁ দ্য লা তেইল্লে-রচিত 'Saul le furieux' নাটকের ভূমিকায় (১৫৭২), ট্র্যাজেডির স্বরূপ সম্বন্ধে যে আলোচনা করেছেন, তাতে ট্র্যাজেডির বিষয়বস্তু, ট্র্যাজেডির উপসংহার, ট্র্যাজেডির নায়ক, ট্র্যাজেডির রস, ঐক্য-বিধি প্রভৃতি সম্বন্ধে অতিসংক্ষিপ্ত সিদ্ধান্ত পাওয়া যায়। তাঁর মতে ট্র্যাজেডির উপস্থাপ্য বিষয়—"depiction of the pitiful ruin of lords, inconstancy of fortune, banishments, wars, pests, famines, captivity and the execrable cruelties of tyrants; in short tears and extreme miseries."।

অতএব উপসংহারও বিষাদান্ত হবে। তারপর, নায়ক অতিমন্দ বা অতি-ভালো হবে না, অথবা নায়ক এমন লোক হলেও চলবে না যে 'এব্রাহামে'র মতো পরীক্ষা-সংকটে পড়বে, অথচ শেষ পর্যন্ত সংকট কাটিয়ে উঠবে। অধিকন্তু, নায়ক যদি 'গোলিয়াথে'র মতো শত্রুপক্ষের লোক হয়, তাহলে তাকে নায়ক করা চলবে না; কারণ শত্রুর পতনে শোচনা জাগবে না। তেইল্লের এই শেষোক্ত সিদ্ধান্তটি বিশেষ দৃষ্টি দাবি করতে পারে। দেশের বা ধর্মের শত্রুকে নায়ক করে ট্র্যাজেডি লেখা সম্ভব কি না—অর্থাৎ ট্র্যাজেডির বিশেষ ভাবটি জাগানো সম্ভব কি না, অবশ্যই আলোচ্য বিষয়। এইস্কিলাসের 'পারসিয়ান্স্' নাটকখানি সামনে রেখে আলোচনা করলে, দেখা যাবে, বিশেষক্ষেত্রে শত্রুপক্ষের শোচনীয় পরিণাম দেখিয়ে ট্র্যাজেডি লেখা অসম্ভব ব্যাপার নয়। অবশ্য সাধারণ-ক্ষেত্রে তেইল্লের সিদ্ধান্তই সত্য। ট্র্যাজেডি ও কমেডির গঠন সম্বন্ধে যে মত প্রচলিত ছিল, তেইল্লে তার সমালোচনা প্রসঙ্গে লিখেছেন—"As to those who declare that a tragedy must always be joyous at the

first and sad at the end and a comedy......................be just the reverse, let me tell them that this is not always the case, among the great diversity of subjects and manner of treating them in both kinds. The principal point in tragedy is to know how to dispose and construct it well, so that the story may change, rise and fall, turning the mind of the spectators hither and thither, allowing them to see joy suddenly turned to sorrow, and sorrow to joy as happens in actual life"—মোট কথা কাহিনীর গঠন ব্যাপারে তিনি ধরাবাধা নিয়মের পক্ষপাতী নন, কারণ বিষয়ের বৈশিষ্ট্যে উপস্থাপনারীতির বৈচিত্র্য দেখা দেবেই। কার্য-বিভাগ বিষয়ে তাঁর নির্দেশ—'must be divided into five acts'—নতুন কিছু নয়।

প্রত্যেক অঙ্কের শেষে 'কোরাস' প্রবেশ করবে ও বৃত্ত ও বর্তিয্যমান ঘটনার আলোচনা করবে—অবশ্যই লক্ষণীয় নির্দেশ। তেইল্লের ঐক্য-বিধি বিষয়ক আলোচনা, বিশেষতঃ তৃতীয় ঐক্য-বিধির (unity of place) প্রবর্তন উল্লেখযোগ্য ঘটনা। সম্ভবতঃ কস্টেলভেত্রোর ১৫৭০ খৃষ্টাব্দে প্রকাশিত পোয়েটিকা থেকেই তেইল্লে 'স্থান-ঐক্য'-বিধি প্রবর্তনের প্রেরণা পেয়েছিলেন। তিনি লিখেছেন—"The story or play must always be presented as occurring on the same day, in the same time, and in the same place"—এই সংহতি রক্ষা করতে হলে অবশ্যই—"The Tragedy must not start with the very beginning of the story or subject, but towards the middle or the end (and this is one of the principal secrets of the art I am speaking of) after the manner of the best ancient poets............" নাট্য-রচনার সূত্র হিসাবে এই নির্দেশটি খুবই মূল্যবান। Exposition-এর সমস্যার দিকে তেইল্লের দৃষ্টি খুবই সজাগ।

এখানেই ষোড়শ শতাব্দীর ফরাসী নাট্য-আলোচনার উপসংহার। তবে উপসংহারের আগে pierre de Laudun d' Aigaliers—তাঁর 'Arte poetique' (১৫৯৮) গ্রন্থে কাল-ঐক্য রক্ষার বিরুদ্ধে যে মত প্রকাশ করেছেন, তার দিকে সমালোচকদের দৃষ্টি আকর্ষণ করতে চাই।* কাল-ঐক্যের বিরুদ্ধে তাঁর প্রথম

* স্পিনগার্ন-কৃত অনুবাদ—In the first place, this law if it is observed by any of the ancients, need not force us to restrict our tragedies in any way, since we are not bound by their manner of writing or by the measure of feet and syllables with which they compose their verses. In the second place—if we were forced to observe this rigorous law, we should fall into one of the greatest of absurdities by being obliged to introduce impossible and incredible things in order to enhance the beauty of our tragedies, or else they would lack all grace ; for besides being deprived of matter, we could not

বক্তব্য :—প্রাচীনরা ঐ নিয়ম মেনেছেন বলে আমাদেরও যে মানতে হবে এমন কোন কথা নেই ; দ্বিতীয় বক্তব্য :—কাল-ঐক্যের নিয়ম মানতে গেলে নানা অসঙ্গতির জালে জড়িয়ে পড়তে হবে—অসম্ভাব্য ও অবিশ্বাস্য ঘটনার উপস্থাপনা করতে হবে—ঘটনা-বৈচিত্র্য দেখানোর সুযোগ ত্যাগ করতে হবে। তৃতীয় বক্তব্য :—সেনেকার উৎকৃষ্ট নাটক 'ত্রোয়াডেস্'-এর ঘটনা, বা সফোক্লিস ও ইউরিপিদিসের কোন কোন নাটকের ঘটনা একদিনব্যাপী ঘটনা নয়। চতুর্থ বক্তব্য :—ট্র্যাজেডির সংজ্ঞা বিচার করলেও দেখা যায় রাজ-রাজড়ার ঐশ্বর্য ও ভাগ্যবিপর্যয়ের কাহিনীর ব্যাপ্তি নিশ্চয়ই একদিনের নয়। ট্র্যাজেডির গঠন-বৈশিষ্ট্য লক্ষ্য করলেও দেখা যায় ট্র্যাজেডির আরম্ভ হবে আনন্দদায়ক পরিস্থিতিতে এবং পাঁচটি অঙ্কের ভিতর দিয়ে ধাপে ধাপে ঘটনা ভাগ্যবিপর্যয়ের পর্যায়ে গিয়ে পৌঁছবে। ঐশ্বর্য থেকে ভাগ্যবিপর্যয়ে পরিণতি নিশ্চয়ই এক দিন-নির্বর্ত্য কথা নয়। পঞ্চম বক্তব্য :—যাঁরা ঐ নিয়ম মানেননি তাদের লেখা নাটক, নিয়ম-মেনে লেখা নাটকের চেয়ে কোন অংশেই খারাপ হয়নি। বরং যাঁরা নিয়ম মানেননি তাঁদের নাটকে জীবনের সামগ্রিক রূপ বেশী পরিমাণে ফুটে উঠেছে।

ষোড়শ শতাব্দীর ইংলণ্ডে নাট্য-আলোচনা

ইংরেজি সাহিত্য-আলোচনা, প্রাচীন ও ইতালীয় পণ্ডিতদের প্রভাবেই গঠিত হয়েছে। নিম্নলিখিত তালিকা থেকে আমরা ক্রমবিকাশের ধারাটি ভালোভাবে বুঝতে পারব।

embellish our poems with long discourses and various interesting events. In the third place, the action of the 'Troades' an excellent tragedy by Seneca, could not have occurred in one day, nor could even some of the plays of Euripides or Sophocles. In the fourth place, according to the definition already given (on the authority of Aristotle) tragedy is the recital of the lives of heroes, the fortune and grandeur of kings and princes, and others ; and all these could not be accomplished in one day. Besides a tragedy must contain five acts of which the first is joyous and the succeeding ones exhibit a gradual change as I have already indicated above ; and this change a single day would not suffice to bring about. In the fifth and last place, the tragedies in which this rule is observed are not any better than tragedies in which it is not observed ; and the tragic poets Greek and Latin or even French do not and need not and cannot observe it, since very often in a tragedy the whole life of a prince, king emperor, noble and other person is represented.

	লেখক	রচনা	রচনাকাল
১।	Leonard Coxe—Arte or crafte of Rhetoryke—		1524
২।	Thomas Wilson—Arte of Rhetorike—		1533
৩।	*Roger Ascham—Scholemaster—		1570
৪।	George Whetstone—Dedication to Promos & Cassandra—		1578
৫।	John North Brooke—Treatise wherein Dicing, Dauncing, Vaine plays or interludes with other idle pastimes & Commonly used on the Sabaoth day and reproved by the Authoritie of the Word of God and Ancient Writers—		1577
৬।	Stephen Gosson—The Schoole of Abuse—		1579
৭।	Thomas Lodge—Defence of poetry, Music & Stage plays—		1579
৮।	,, —A Short Apologie of the Schoole of Abuse etc.—		1579
৯।	Henry Denham—A Second and third Blast of Retreat from plays and Theatres –		1580
১০।	Gosson—Plays confuted in five Actions—		1582
১১।	Philip Sidney – A Defence of poesy—written in or Apologie for poetry—published in		1582 1595
১২।	Philip Stubbes—The Anatomie of Abuses—		1583
১৩।	Whetstone—A touch'stone for the time—		1584
১৪।	William Rankin—A Mirror of Monsters—		1587
১৫।	William webbe—A Discourse of English poetrie—		1586
১৬।	Pattenham—Arte of English poesie—		1589
১৭।	John Harrington—Apologie of poetry—		1591

উল্লিখিত তালিকার দিকে দৃষ্টিপাত করলে—যে কথাটি খুব স্পষ্টভাবে মনের সামনে এসে দাঁড়ায় সে এই যে ইংলণ্ডে কাব্যের বা নাট্যের আলোচনা 'পিউরিটান' গোষ্ঠীর আক্রমণের বিরুদ্ধে শিল্প-সাহিত্যকে রক্ষা করার প্রয়াস থেকেই গড়ে উঠেছে। পিউরিটানরা করেছেন আক্রমণ আর শিল্পরসিকরা করেছেন আত্মরক্ষা—একদিকে 'Abuse', অন্যদিকে 'Defence' বা Apologie। এই সব 'ডিফেন্স' বা 'এপোলোজি'র মধ্যে ফিলিপ সিডনির রচনা বহুখ্যাত এবং বহুপ্রচারিত। তবে

*এরিস্টটলের পোয়েটিক্সের প্রথম উল্লেখ।

সিডনির আলোচনায় ইতালীয় প্রাচীনপন্থী ভাষ্যকারদের স্বরে স্বর মেলানোর চেষ্টাই সংলক্ষ্য হয়ে উঠেছে। কমেডির ও ট্র্যাজেডির উপযোগিতা প্রতিপাদন করতে গিয়ে সিডনি লিখেছেন—"the right use of comedy (I think) by nobody be blamed, and much less of the high and excellent tragedy that openeth the greatest wounds and showeth forth the alcers that are covered with tissue ; that maketh kings fear to be tyrants, and tyrants manifest their tyrannical humors ; that with stirring the effects of admiration and commiseration teacheth the uncertainty of this world and upon how weak foundations guilden roofs are builded, ..." ট্র্যাজেডি মানব-জীবনের গভীর ও মারাত্মক ক্ষতকে প্রকাশিত করে স্বেচ্ছাচারের শোচনীয় পরিণতি দেখিয়ে রাজাদের স্বৈরাচার বন্ধ করে, স্বৈরাচারীর কদর্য রূপ ব্যক্ত করে দেয়, জগতের অনিত্যতা চোখে আঙুল দিয়ে দেখিয়ে দেয়, এবং দেখিয়ে দেয়, কী দুর্বল ভিত্তির উপরেই না আমরা জীবনের কারুকার্যময় প্রাসাদ গড়তে চেষ্টা করি।

উপযোগিতা সম্বন্ধে যাই বলুন না কেন, সিডনি সমসাময়িক লেখকদের রচনা নস্যাৎ করে দিয়েছেন—'গোরবোডাক্'কে (Gorboduc) রেহাই দিয়েছেন বটে, কিন্তু দেশ-কালের ঐক্য মানেনি বলে দোষদুষ্ট হয়েছে এ কথাও বলতে ছাড়েননি। তাঁর নির্দেশ স্থান-ঐক্য এবং কাল-ঐক্য অবশ্যই মানতে হবে, কারণ "stage should always represent but one place and uttermost time presupposed in it should be both by Aristotle's precept and common reason but one day ;" তবে সিডনি পূর্বপক্ষের প্রশ্ন নিজেই উত্থাপন করেছেন—বহুকালব্যাপী ও বহুস্থানব্যাপী কাহিনীকে রূপ দেওয়া হবে কি করে? প্রশ্নটির উত্তরে এরিস্টটল কাব্য ও ইতিহাসের পার্থক্য বিচার প্রসঙ্গে যা বলেছেন সেই যুক্তিরই অবতারণা করে বলেছেন—ট্র্যাজেডি মেনে চলবে কাব্য-ধর্ম। ইতিহাসের ধর্ম এবং কাব্য-ধর্ম পৃথক। ট্র্যাজেডিতে ঘটনাকে এমনভাবে সাজাতে হবে যাতে বিশেষ রসটি নিষ্পন্ন হয়।—(to frame the history to the most tragical conveniency)। তারপর, বহুকালব্যাপী ও বহুস্থানব্যাপী কাহিনীকে রূপ দিতে হবে বলেই যে বহুকালের ও বহুস্থানের ঘটনাকে দৃশ্য করতে হবে এমন কি কথা?—"many things may be told which cannot be shewed, if they know the difference betwixt reporting and representing." কার্যের—কতখানি বর্ণনার সাহায্যে উপস্থাপিত করতে হবে আর কতটুকু দৃশ্য করতে হবে তা জানা চাই। যদি ঐরূপ কোন ঐতিহাসিক বৃত্তান্তকে উপস্থাপিত করার প্রয়োজন হয়—ঘটনার একেবারে গোড়া থেকে (Ab ovo) আরম্ভ করলে চলবে না—they must come to the principal point of that one action which they will represent. এই নির্দেশটি নাট্যকারদের পক্ষে খুবই

প্রণিধানযোগ্য। পরবর্তীকালে—'root-action', 'exposition' or' point of attack'-এর সমস্যা নিয়ে যে-সব আলোচনা হয়েছে, বলা যেতে পারে তার সূত্রপাত এখানেই। ঐক্যের ত্রুটি ছাড়া অন্যান্য ত্রুটির দিকেও সিডনি দৃষ্টি আকর্ষণ করেছেন। ট্র্যাজেডির মধ্যে কমিক দৃশ্য যোজনা করাকে তীব্র ভাষায় তিনি নিন্দা করেছেন, বলেছেন—"neither the admiration and commiseration nor the right sportfulness is by their mongrel Tragi-Camedy obtained.।" অবশ্য প্রাচীন নাট্যকার প্লটাসের—'এম্ফিট্রিয়ো'ও (Amphitryo) যে ট্র্যাজি-কমেডি জাতীয় রচনা এবং আরো দু-একখানি ঐ জাতির নাটক প্রাচীন নাটকের মধ্যেও আছে—একথা উল্লেখ করতে ভোলেননি। আর একটি বিষয়েও সিডনি নাট্যকারদের সমালোচনা করেছেন। কমেডি-লেখকরা 'Delight' এবং 'laughter'-এর পার্থক্য বুঝতে পারেননি; তাঁরা মনে করেছেন—"there is no delight without laughter." সিডনি বলতে চেয়েছেন কমেডি শুধু হাস্যরসাত্মকই হবে এমন কোন কথা নেই; যে নাটকের উদ্দেশ্য 'delightful teaching' তাকেও কমেডি বলে গণ্য করতে হবে।

সপ্তদশ শতাব্দীর নাট্য-চিন্তা

(ক) স্পেনে

জন হাউয়ার্ড লসন, রেনেসাঁসের নাট্য-চিন্তা আলোচনা প্রসঙ্গে যে কথাটি বলেছেন সেই কথাটি দিয়েই এই পরিচ্ছেদের আলোচনা আরম্ভ করছি—"it is important to note that Spain and England were the only countries in which the Renaissance attained mature dramatic expression. These were the most turbulent, the most alive, the richest nations of the period; they were bitter commercial rivals, both reaching out to conquer all the wealth of the known world. But medievalism had a strong hold on Spain while England was destined to follow a more revolutionary course. These factors accounted both for the similarities and the variations in their dramatic achievements." - (Theory and Technique of Playwriting & Screenwriting)

যেমন ইংলণ্ডে তেমনি স্পেনেও, নাট্যসূত্র মেনে কোন নাট্যকার নাটক রচনা করেননি এবং তা করেননি বলেই নাট্য সমালোচকদের অনেকেই প্রাচীন নাট্যসূত্রের দোহাই দিয়ে তাঁদের তীব্র সমালোচনা করেছেন। স্পেনে Miguel De Cervantes Y Saavedra, সংক্ষেপে সার্ভান্তেস্, তাঁর বিখ্যাত 'ডন কুইকজোট' (১৬০৫) —গ্রন্থের ৪৮ পরিচ্ছেদে সমসাময়িক নাটক সম্বন্ধে তীব্রতম মন্তব্য করতে গিয়ে

লিখেছেন—"those which are now produced are mirrors of inconsistency, patterns of folly and images of licentiousness"। স্থান-ঐক্যহীনতার মাত্রা কত চরমে পৌঁছেছিল তার দৃষ্টান্ত দিতে গিয়ে—এমন একখানি কমেডির কথা উল্লেখ করেছেন যার প্রথম অঙ্কের স্থান ইউরোপ, দ্বিতীয় অঙ্কের স্থান,—এশিয়া, তৃতীয় অঙ্কের স্থান—আফ্রিকা, এবং নাটকখানি চতুর্থাঙ্ক হলে চতুর্থ অঙ্কের স্থান আমেরিকা হত এ বিষয়েও তিনি নিঃসন্দেহ। সার্ভান্তেসের চিন্তা বিশেষভাবে নাটকের ঐক্য-শৈথিল্য, এবং অনুচিত ঘটনা-বিন্যাস ও পাত্র-যোজনার সমালোচনাতেই সীমাবদ্ধ।

সার্ভান্তেসের পরে বিশেষ উল্লেখযোগ্য নাট্যকার—Felix Lope De Vega Caprio (১৫৬২-১৬৩৫)। তাঁর নাটকের ভূমিকা ও উৎসর্গ-পত্রে, বিশেষতঃ তাঁর লেখা 'এই যুগে নাটক লেখার নতুন রীতি'তে (ইংরেজি অনুবাদের নাম The new Art of writing plays in this Age) তাঁর নাট্য-চিন্তারাজি লিপিবদ্ধ রয়েছে। লোপ-ডি-ভেগা প্রাচীন রীতি মানতে মোটেই রাজী ছিলেন না। নিজেই বলেছেন তার লেখা ৪৮৪খানা কমেডির মধ্যে মাত্র ৬খানি সূত্রসম্মত; বাকী ৪৭৮ খানি লেখা সূত্র না মেনেই। ইতালীর বা ফ্রান্সের লোকে তাঁকে অপণ্ডিত বা অজ্ঞ বলে উপেক্ষা করে—এ কথা জেনেও, তিনি অবিচলিত ভাবে লিখে গেছেন—সূত্রের ধার না ধেরেই লিখেছেন। তাঁর কাছে, সূত্রের চেয়ে দর্শকমনোরঞ্জন অধিকতর কাম্য। তিনি স্পষ্ট ভাষায় বলেছেন—When I have to write a comedy I lock in the precepts with six keys, I banish Terence and Plautus from my study......অতীতের অনুবর্তন তিনি পছন্দ করেননি।

এই কারণেই ট্র্যাজি-কমেডিজাতীয় মিশ্র বা বর্ণসংকর রচনাকে লোপ-ডি-ভেগা প্রকৃতির দোহাই দিয়ে সমর্থন করতে চেষ্টা করেছেন—যুক্তি দিয়েছেন—"variety causes much delight" প্রকৃতির সৌন্দর্য তার বৈচিত্র্যের মধ্যেই। তারপর, কাল-ঐক্য সম্বন্ধেও তিনি প্রাচীনমতানুবর্তী নন। এ সম্পর্কে তিনি নতুন কথাই বলবার চেষ্টা করেছেন—কাল-ঐক্যের সমস্যাটিকে নতুন ভাবে সমাধান করেছেন। কার্য-ঐক্য চাই বটে -"subject should contain one action only"—কিন্তু "There is no use in advising that it should take place in the period of one sun"। তাই বলে অল্পকালব্যাপী কার্য উপস্থাপনা করার বিরোধী তিনি নন। তিনি বিরোধী—বহুকাল ব্যাপী ঘটনার উপস্থাপনাকে বর্জন করার—ঐতিহাসিক ঘটনাকে, যে ঘটনায় "some years have to pass" তাকে ক্রমান্বয়ে উপস্থাপিত করার রীতিকে নিন্দা করার। তাঁর নির্দেশ এখানে এই যে সমগ্র কার্যকে তিনটি বা চারটি অঙ্কে অর্থাৎ কাল-পর্বে ভাগ করতে হবে এবং প্রত্যেক অঙ্কে একদিনের ঘটনা দৃশ্য করতে হবে —"in each one the space of the day be not broken" অঙ্কের অন্তর্বর্তী অবকাশে নাট্যকার কালের অগ্রগতি দেখানোর, দেশভ্রমণাদি সময়-

সাপেক্ষ ব্যাপার স্থান করে দেওয়ার সুযোগ নেবেন। বলা বাহুল্য এই নির্দেশটিতে বহুকালসাপেক্ষ ঘটনা উপস্থাপনা এবং কাল-ঐক্য রক্ষার মধ্যে একটা সন্তোষজনক মীমাংসা করা হয়েছে। অতীত বিধি-বিধান থেকে মুক্ত হওয়ার অবশ্যই এ প্রশংসনীয় উদ্যম।

ভেগার এই রচনাটি হোরেসের 'আরস্ পোয়েটিকা'র মতোই, নাট্য-রচনার বিধি বিধানে পূর্ণ, নাট্যতত্ত্বের গ্রন্থ বলতে যা বুঝায় তা ঠিক নয়। কার্য, কার্যবিভাগ সংলাপ, নাটকের গঠন, চরিত্র-সৃষ্টি, নাটকের দৈর্ঘ্য, দর্শকের ধৈর্য প্রভৃতি বিষয় সম্বন্ধে নানা মন্তব্য এখানে পাওয়া যায়।

এই সব চিন্তার যে মূল্যই থাক, নতুন গঠনের অর্থাৎ ঐক্য-বিধি লঙ্ঘনকারী নাটকের জোরালো সমর্থন যে এখানে পাওয়া যায় এ বিষয়ে কোন সন্দেহ নেই। ভেগা এ ব্যাপারে নিঃসঙ্গ ছিলেন না। নাট্যকারদের অনেকেই তাঁর সমর্থক ছিলেন। Tirso De Molina—তাঁর—'Cigarales de Toledo'-তে [তোলেদোর বাগিচা ১৬২৪] কল্পিত চরিত্রের ঐক্য-বিধিভঙ্গজনিত আক্রমণের উত্তর দিতে গিয়ে নতুন নাটকের পক্ষ জোরালোভাবে সমর্থন করেছেন। তিনি বলেছেন—স্পেনের নতুন নাটকগুলি—"marks a distinct step in advance, however, they fail to take into account the cardinal principle of the masters." কাল-ঐক্যের প্রাচীন বিধিকে তিনি তীব্রভাবে আক্রমণ করেছেন; বিরুদ্ধে নানা যুক্তি—অবশ্য প্রচলিত যুক্তি, দেখিয়ে সিদ্ধান্ত করেছেন—"Just as he who reads a story in a few pages covering the events of a protracted period and occuring in many places, so the spectator at a play—which is an image and representation of the story's action —can see it interpret and shadow forth the fortunes of the lovers, depicting to the life what happens to them." মোট কথা, বহুকাল ব্যাপী ঘটনাপরম্পরাকে বা কার্যকে ক্রমান্বয়ে এবং নানাস্থানে বিন্যস্ত করে উপস্থাপিত করা প্রাচীন সূত্র-সমর্থিত না হতে পারে, কিন্তু জনরুচি-সম্মত।

(খ) ইংলণ্ডে

সপ্তদশ শতাব্দীর ইংলণ্ডের নাট্য-চিন্তা প্রধানতঃ নিম্নলিখিত চিন্তাশীল ব্যক্তির রচনার মধ্যে অনুসন্ধান করতে হবে।

(১)	Ben Johnson—To the Readers (Sejanus)	1605
	—Dedication to Volpone	1607
	Timber ; or Discoveries made upon Men and Matter	1641
(২)	John Dryden—An Essay of Dramatic Poesie	1668
	—Preface to Troilus and Cressida	1679
	Discourse on Epick Poetry (Æneid)	1697

(৩) John Milton—Samson Agonistes-এর ভূমিকা
(Of that sort of Dramatic poem which is called Tragedy) 1671

(৪) Thomas Rymer—A short view of Tragedy. Its original Excellency and corruption, with some reflections on Shakespeare and other practitioners for the state 1693

(৫) William Congreve—Concerning Humour in Comedy 1696

বলা বাহুল্য, এঁরা ছাড়া আরো অনেকেই নাট্য সম্বন্ধে চিন্তা করেছেন। Davenant-এর গোণ্ডিবার্ট-অপেরার ভূমিকা, Hobbe-এর 'সিজ অফ রোডস্'-এর ভূমিকা (১৬৫০), Robert Howard-এর—Preface to Four New Plays—১৬৬৫, Richard Flecknoe-লিখিত A short Discourse of the English stage (১৬৬৪), Shadwell-প্রমুখ নাট্যকারের নাটকের ভূমিকা, উৎসর্গপত্র প্রভৃতির দানও কম উল্লেখযোগ্য নয়।

এই শতাব্দীর শেষ দশকে পাদ্রী জেরেমি কোলিয়ের-রচিত 'Short view of the Profaneness and Immorality of the English Stage'—পুস্তিকাকে কেন্দ্র করে নীতিবাতিকগ্রস্তদের এবং নাট্যরসিকদের মধ্যে যে বাদবিতণ্ডা দেখা দিয়েছিল তার মূল্যও একেবারে উপেক্ষণীয় নয়। কনগ্রিভ, ফার্কুহার, ভ্যানব্রুঘ্, জন ডেনিস্ প্রভৃতি কোলিয়েরের বিরুদ্ধে লেখনী চালনা করেছিলেন। জন ডেনিসের—The usefulness of the stage to the Happiness of Mankind, to Government and to Religion etc. (1698) উল্লেখযোগ্য প্রতিবাদ।

এখন দেখা যাক—এঁদের চিন্তা নাট্যসূত্রে উল্লেখযোগ্য কোন কিছু যোগ করতে পেরেছে কিনা। বেন জনসন বৃত্তের গঠন বিষয়ে বেশী চিন্তা করেছেন বটে, কিন্তু কার্য-ঐক্য ও ব্যক্তি-ঐক্য সম্বন্ধে এবং বৃত্তের এককত্ব ও সমগ্রত্ব বিষয়ে যে আলোচনা করেছেন তা এরিস্টটলের পোয়েটিক্সেরই কথা। তারপর—"Nor is the moving of laughter always the end of Comedy"—এও যেমন কোন নতুন কথা নয়, তেমনি, নাটকের উদ্দেশ্য আনন্দ ও শিক্ষা দেওয়া বা যুগরুচি অনুসারে নাটকের গঠন পরিবর্তিত হয়—এ কথাও পুরাতন। তারপর, জন ড্রাইডেনের—'নাট্যকাব্য বিষয়ক প্রবন্ধ' পুরাতনপন্থী ও নূতনপন্থীর বিতর্ক হিসাবে অবশ্যই বিশেষ উল্লেখ দাবি করতে পারে। ইউজেনিয়াস (লর্ড বাখার্স্ট ?), লিসিদেইয়ুস (চার্লস সিডনে), ক্রাইটিস (রবার্ট হাউয়ার্ড ?) এবং নিয়েন্দার (ড্রাইডেন স্বয়ং)—এই কয়টি ব্যক্তির বিচার-বিতর্কের মাধ্যমে ড্রাইডেন আলোচনা করেছেন। এই আলোচনার মুখ্য উদ্দেশ্য—ইংলণ্ডের নতুন-রীতিতে-লেখা এবং ট্র্যাজি-কমেডি-জাতীয় নাটককে ঐক্য বিধি-সম্মত প্রাচীন গ্রীক-লাতিন নাটকের এবং প্রাচীনপন্থী ফরাসী নাটকের উপরে স্থান দেওয়া। Neander মুখপাত্রটির সুস্পষ্ট দাবি—"we have invented,

increased and perfected a more pleasant way of writing for the stage than was ever known to the ancients or moderns of any nation, which is Tragi-Comedy."—ইংলণ্ড শুধু ট্র্যাজি-কমেডি রচনাতেই অগ্রগামী হয়েছে তা নয় জটিল বা যৌগিক বৃত্ত রচনা করার দক্ষতাও দেখিয়েছে; তাতে 'main design'—যেমন আছে তেমনি আছে 'under-plots or by concernments'। ইংলণ্ড প্রমাণ করেও দিয়েছে—যা ফরাসীরাও স্বীকার করতে বাধ্য হয়েছে —"the unity of action is sufficiently preserved, if all the imperfect actions of the play are conducing to the main design......variety if well-ordered will afford a greater pleasure to the audience." আসল কথা ড্রাইডেন ক্লাসিকাল-গঠনের চেয়ে রোমাণ্টিক-গঠনের নাটককেই বেশী মর্যাদা দিয়েছেন এবং প্রাচীন টীকাভাষ্য-পড়া পণ্ডিতদের রোমাণ্টিক-গঠন-বিরূপতা দূর করতে চেষ্টা করেছেন।

'ট্রয়িলাস ও ক্রেসিডা' নাটকের ভূমিকায় ড্রাইডেন তাঁর ট্র্যাজেডি-বিষয়ক যে চিন্তা লিপিবদ্ধ করেছেন, তাতে তিনি মোটামুটি এরিস্টটলের মূলসূত্র সমালোচনা করেছেন। প্রথম কথা, ট্র্যাজেডিতে একটি একক কার্যকে রূপ দিতে হবে অর্থাৎ কার্য-ঐক্য (ব্যক্তি-ঐক্য নয়) মানতে হবে এই ছিল প্রাচীন রীতি। টেরেন্স বহুকাল আগে দ্বৈত কার্যের (double action) নাটক প্রচলিত করেন এবং ইংলণ্ডের রঙ্গমঞ্চে যৌগিক বৃত্তের নাটক অভিনয় করাই রীতি হয়ে দাঁড়িয়েছে। দ্বিতীয় কথা—আনন্দের ভিতর দিয়ে শিক্ষা দেওয়া সব কাব্যেরই উদ্দেশ্য—ট্র্যাজেডিরও। "To purge the passions by example is therefore the particular instruction which belongs to Tragedy." তৃতীয় কথা—ট্র্যাজেডির নায়ককে সদগুণসম্পন্ন হতে হবে। কারণ, করুণা উদ্রিক্ত করতে গেলেই—"it is absolutely necessary to make a man virtuous"। তবে কি শয়তান-চরিত্র মাত্রকেই বাদ দিতে হবে? তা বলি না। তবে—it is necessary that the hero of the play be not a villain; that is, the characters, which should have our pity, ought to have virtuous inclinations and degrees of moral goodness in them"। এখানে ট্র্যাজেডি-চরিত্রের যে সমস্যাটির দিকে ড্রাইডেন দৃষ্টি আকর্ষণ করছেন, পরে এ নিয়ে অনেক আলোচনা হবে; সুতরাং মন্তব্যটি অবশ্যই লক্ষণীয়। চতুর্থ কথা—বৃত্তই নাটকের ভিত্তি। ভিত্তির উপরে যেমন প্রাসাদ গড়ে উঠে, তেমনি বৃত্ত আশ্রয় করেই চরিত্র, চিন্তা, সংলাপ প্রভৃতি দাঁড়িয়ে থাকে।

তবে সব কিছু নির্ভর করে—লেখকের প্রতিপাদ্য বিষয়ের উপরে—'moral'-এর উপরে; "it is the moral that directs the whole action of the play to one center; and that action or fable is the example built upon the moral, which confirms the truth of it to our experience, when the fable is designed, then, and not before, the persons are

to be introduced with their manners, characters and passions"। ড্রাইডেন এখানে বিংশশতাব্দীর 'নাট্য-রচনা-পদ্ধতি'-রচয়িতাদের চিন্তার অনুরূপ চিন্তা করেছেন। ড্রাইডেনের কাছে যা 'moral', লসনের কাছে তা-ই root-idea, এগরির কাছে—premise. আরো একটি বিষয়ে ড্রাইডেন উল্লেখযোগ্য মন্তব্য প্রকাশ করেছেন। ভাল নাট্যকার হতে গেলে ভাল করে চরিত্র সৃষ্টি করতে হলে, Natural philosphy, Ethics এবং History অবশ্যই জানতে হবে। যিনি এই সব বিষয়ে অজ্ঞ, তিনি 'কবি' নামের অযোগ্য। ড্রাইডেনের এই ভূমিকাটি 'নাটক-রচনার সূত্র' হিসাবে খুবই মূল্যবান। মূলভাব বা উদ্দেশ্যই সমগ্র ঘটনাকে ঐক্য-সূত্রে বাঁধে, মূলভাবকে ব্যক্ত করার মধ্যেই বৃত্তের সার্থকতা, চরিত্র আসলে ব্যক্তিত্বের বৈশিষ্ট্য—that which distinguishes one man from another এবং তা, একটিমাত্র গুণ বা দোষ বা প্রবৃত্তিতেই সীমাবদ্ধ নয়—তা "Composition of qualities which are not contrary to one another in the same person." তবে চরিত্র পরিস্ফুট করতে হলে—"one virtue, vice and passion ought to be shown in every man as predominant over all the rest."

মহাকবি **জন মিলটনের** 'স্যামসন এগোনিস্টিস'-নাটকের ভূমিকায়, ক্লাসিকাল মনোভাবই বিশেষভাবে ব্যক্ত হয়েছে। গ্রীক আদর্শে তিনি নাটকখানি লিখেছেন, ভূমিকায় তারই গুণগান করেছেন। বিশেষতঃ ট্র্যাজেডির মর্যাদা যে সর্বজনস্বীকৃত তা প্রমাণ করার চেষ্টা করেছেন, ঘোষণা করেছেন—ট্র্যাজেডি "the gravest, moralest and most profitable of all other poems"। ট্র্যাজেডির সামাজিক উপযোগিতা —ক্যাথারসিস্-ক্ষমতা সমর্থন করতে গিয়ে, কি করে আবেগ দিয়ে আবেগের মোক্ষণ বা প্রশমন করা সম্ভব তা দৃষ্টান্ত দিয়ে বুঝিয়েছেন—"So in physic, things of melancholic, hue and quality are used against melancholy, sour against sour, salt to remove salt humors"। চিকিৎসাশাস্ত্রের সূত্র আমদানি করে ক্যাথারসিস্-ব্যাখ্যা করার চেষ্টা যদিও মিলটনেই প্রথম নয়, তবু তা উল্লেখযোগ্য এই কারণেই যে মিলটনের সমর্থনে মতটি নতুন করে জোর পেয়েছে। নাট্য-চিন্তার ইতিহাসে মিলটনের স্থান এইটুকুই।

তারপর টমাস রাইমের (১৬৪১-১৭১৩) 'এ শর্ট ভিউ অফ ট্র্যাজেডি' নাট্য-চিন্তায় উল্লেখযোগ্য কিছু দান করেছে—এ কথা বলা যায় না। চিন্তায় তিনি প্রাচীন-পন্থী এবং "Verisimilitude, good sense, order and balance"-এর পক্ষপাতী।

উইলিয়াম কনগ্রেভের (১৬৭০-১৭২৯) 'কনসার্নিং হিউমার ইন কমেডি' (১৬৯৬), হোরেসের আর্স পোয়েটিকারই মতো একখানি পত্র এবং 'হিউমার'-সম্বন্ধে আলোচনা। প্রথমেই তিনি নেতি নেতি করে হিউমার ও উইটের (wit) পার্থক্য বিচার করতে প্রবৃত্ত হয়েছেন এবং সতর্কবাণী উচ্চারণ করেছেন—"wit is

often mistaken for humor"। হিউমার ব্যক্তিত্বের সঙ্গে ওতপ্রোতভাবে মিশে থাকে—Different constitutions, complexions and dispositions থেকে উৎপন্ন হয়। কিন্তু Wit এবং Humor পৃথক হলেও, হিউমার প্রধান চরিত্র 'উইট' প্রয়োগ করবে না এমন কোন নিয়ম করা চলে না। যার যেমন হিউমার, সে তেমন 'উইট' প্রয়োগ করবে।—"a character of a splenetic and peevish humor should have a satirical wit. A jolly and sanguine humor should have a facetious wit"। দ্বিতীয়তঃ, 'বোকামি' (folly) ও হিউমার এক বস্তু নয়—যদিও হিউমারের সঙ্গে বোকামি মিশে থাকতে পারে। তৃতীয়তঃ,—ব্যক্তিগত বিকৃতি (defects) ও হিউমার এক জিনিস নয়। দৈহিক ভঙ্গিমা বা অভ্যাস (external habit of body) ও হিউমার এক বস্তু নয়। পঞ্চমতঃ, ভান (affectation) ও হিউমার এক বস্তু নয়। ভুল বুঝা-বুঝির আশংকা এ ক্ষেত্রে সব চেয়ে বেশী। একের পক্ষে যা হিউমার অন্যের পক্ষে তা-ই ভান বা অনুকরণ হতে পারে। যাই হোক হিউমার সম্বন্ধে বিশেষ লক্ষণীয় কথা এই—"For though we allow everyman something of his own and a peculiar humor, yet everyman has it not in quantity to be remarkable by it; or if many do become remarkable by their humors, yet all those humors may not be diverting."—প্রত্যেক মানুষই বিশিষ্ট এবং প্রত্যেকেরই ধাত আলাদা বটে কিন্তু প্রত্যেকের মধ্যে এই বিশিষ্টতা এমন যথেষ্ট পরিমাণে থাকে না যাতে তা সংলক্ষ্য হয়ে উঠতে পারে, আর যদি সংলক্ষ্য হয়েও ওঠে তার সবটাই আমোদজনক হয় না। কমেডি-বিষয়ক চিন্তায় কংগ্রিভের—'Concerning Humor in Comedy' উল্লেখযোগ্য দান।

সপ্তদশ শতাব্দীর ফরাসী নাট্য-চিন্তা

নিম্নলিখিত ব্যক্তিদের লেখার মধ্যেই ১৭শ শতাব্দীর নাট্য-চিন্তা খোঁজ করতে হবে :

(১) Francois Augier—'Tyre and Sidon'-এর ভূমিকা—১৬২৮

(২) Jean Chapelain—'The Cid'—বিবাদ—opinions of the French Academy on the Tragi-Comedy—'The Cid'—১৬৩৭

(৩) Francois Hedelin Abbe' D' Aubignac—The whole art of the Stage—মঞ্চের বিভিন্ন কলা—১৬৫৭

(৪) Pierre Corneille (পিয়েরি কর্নেই)—First Discourse. On the uses and Elements of Dramatic poetry—দৃশ্য কাব্যের প্রয়োজন ও উপাদান—১৬৬০

(৫) Jean-Baptiste Poquelin Moliere (মলিয়ের)—School for wives criticized—১৬৬৩, Preface to Tartufe—১৬৬৯

(৬) Jean Racine (রেসিন)

—La The'baide'	নাটকের	ভূমিকা	১৬৬৪
—Andromaque—	„	„	১৬৬৮
—Britannicus—	„	„	১৬৭০
—Be're'nice—	„	„	১৬৭৪
—Phe'dre—	„	„	১৬৭৭

(৭) Nicola's Boileau-Despre'aux
Art poetique (কাব্য-কলা)—১৬৭৪

(৮) Rapin—Reflexions sur la poetique—কাব্যচিন্তা ১৬৭৪

(৯) Saint-Evremond—Of Ancient and Modern
Tragedy—প্রাচীন ও আধুনিক ট্র্যাজেডি-প্রসঙ্গে ১৬৭২

সপ্তদশ শতাব্দীর ফরাসী নাট্য-চিন্তা এরিস্টটলের ও হোরেসের অন্ধ আনুগত্যের ফলে প্রধানতঃ প্রাচীনপন্থী। এই অন্ধ আনুগত্যের বিরুদ্ধে অল্প-স্বল্প প্রতিবাদ মাঝে সাঝে ধ্বনিত হয়েছে বটে কিন্তু কেন্দ্রীয় নিয়ন্ত্রণের কড়াকড়ির জন্যই হোক বা শ্রেষ্ঠদের আচরণের জন্যই হোক, ক্লাসিক মতবাদেরই সুপ্রতিষ্ঠা হয়েছে। অবশ্য নতুনপন্থী ও পুরাতনপন্থীর দ্বন্দ্ব একেবারে বন্ধ হয়ে যায়নি।

Francois Augier-এর কথাই প্রথম ধরা যাক। অগিয়ে নতুনপন্থী। সবিনয় প্রতিবাদের ভিতর দিয়ে তিনি সুন্দরভাবে নতুনের জন্য—বিশেষ করে ট্র্যাজি-কমেডি জাতীয় নাটকের পক্ষে ওকালতি করেছেন। পণ্ডিতদের দৃষ্টি আকর্ষণ করে তিনি ক্লাসিক-রীতির ত্রুটি সম্বন্ধে আলোচনা করেছেন। কাল-ঐক্য রক্ষা করতে প্রাচীনরা বহুদিনের ঘটনাকে একদিনের মধ্যে ঠেসে ধরাতে গিয়ে নানা অসঙ্গতির সৃষ্টি করেছেন। আগের ঘটনা বিবৃত করতে তাঁদের বার্তাবহের শরণাপন্ন হতে হয়েছে। এই সব সংবাদদাতার দীর্ঘ দীর্ঘ নীরস উক্তি দর্শকের ধৈর্যকে বেশ পীড়া দিয়ে থাকে। তারপর যেহেতু নাট্যকাব্যের উদ্দেশ্য আনন্দ দান করা এবং আনন্দের জন্য 'variety of events' চাই সেই হেতু প্রাচীন নাটকে ঘটনা-বৈচিত্র্যের তথা আনন্দদায়ক ক্ষমতার দৈন্য রয়েছে। প্রাচীন নাটকের মধ্যেও এমন কয়েকখানা নাটক আছে যার ঘটনা ঠিক একদিন ব্যাপী নয়। দুদিন ব্যাপী ঘটনা নিয়ে টেরেন্স নাটক লিখে গেছেন। কেন গ্রীক বা রোমান নাট্যকারগণ স্থান-ঐক্য কাল-ঐক্য বজায় রাখতে চেষ্টিত ছিলেন তাও অগিয়ে ব্যাখ্যা করেছেন।

প্রথম কারণ—ধর্মোৎসবের অর্থাৎ উপাসনার অঙ্গ হিসাবে গ্রীক নাটকের সৃষ্টি হয়েছিল বলে প্রথার আনুগত্য বা চাপ বেশী ছিল। দ্বিতীয় কারণ—প্রতিযোগিতায় স্থান ও পুরস্কার পাওয়ার প্রবৃত্তি। রোমানরা গ্রীকদের অন্ধ অনুকরণে ব্যাপৃত ছিলেন; সুতরাং তাঁরাও নতুন কোন রীতি প্রবর্তিত করতে পারেননি। নতুন রীতির নাটক সমর্থন করতে গিয়ে 'অগিয়ে', প্রত্যেক জাতির রুচি—দেহের এবং মনের উভয়েরই রুচি ভিন্ন, এবং যুগে যুগে রুচির বদল হয় এই সত্যের দিকে বিশেষ

ভাবে দৃষ্টি আকর্ষণ করেছেন ; বলেছেন—"The taste of nations is different as well in matters pertaining to the mind as in those of the body......

"...Greeks worked for Greece, and were successful in the judgment of the cultured people of their day, and we shall imitate them much better if we grant something to the genius of our own country and to the preferences of our own language...

"Just as our stomachs refuse some meats and fruits which are considered delicacies in foreign countries, in the same manner our minds fail to enjoy a certain passage or a certain composition by Greek or by a Latin... " শেষের উপমাটি লক্ষণীয়, স্মরণীয়ও বটে। রুচি জাতিতে জাতিতে ভিন্ন, যুগে যুগে ভিন্ন, অতএব গ্রীসের বা রোমের দোহাই দিয়ে লাভ নেই। অতীতকে নিয়ে মাতামাতি করার এবং নতুনকে দাবিয়ে দেওয়ার কোন অর্থ হয় না—অগিয়ের বলিষ্ঠ প্রতিবাদই বলতে হবে।

এর পরে নাট্যকার কর্নেই-লিখিত 'দি কিড্' (Le Cid) নাটকখানার অভিনয়সাফল্যকে (১৬৩৭) কেন্দ্র করে প্রচুর বাদ-প্রতিবাদ বা চিন্তা দেখা যায়। পক্ষে ও বিপক্ষে যোদ্ধার সংখ্যাও বেশ। শেষ পর্যন্ত জঁা চ্যাপিলঁা-র (Jean Chapelain) " 'দি কিড' নামক ট্র্যাজি-কমেডির উপর ফরাসী একাডেমির মন্তব্য" নামক প্রবন্ধ ১৬৩৭ খৃষ্টাব্দের শেষ দিকে প্রকাশিত হয়। এই মন্তব্যের সম্বন্ধেও একাধিক পত্র বিনিময় হয়। বালজাক, স্কুদেরি ও চ্যাপিলঁার পত্র অতি উল্লেখযোগ্য। (চ্যাপিলঁার প্রকাশিত ২৬ খানা পত্র দ্রষ্টব্য)। ফরাসী একাডেমির অভিমতটি* বিশ্লেষণ করলে প্রথমেই দেখা যায় লেখক খুব সতর্কভাবে অগ্রসর হয়েছেন—নাটকে যাঁরা আনন্দ ছাড়া আর কিছুই চান না তাঁদের এবং যাঁরা আনন্দের সঙ্গে সঙ্গে সত্য শিবকে, এক কথায় শিক্ষা চান, তাঁদের চাহিদার সত্যতা যাচাই করতে চেষ্টা করেছেন এবং তাঁদের মধ্যে সমন্বয় ঘটিয়ে সিদ্ধান্ত করেছেন—"We can all of us together say that a play is good when it produces a feeling of reasonable content" অর্থাৎ আনন্দবোধ যেখানে বিচার-বুদ্ধি বা ঔচিত্যবোধসঙ্গত সেইখানেই প্রকৃত শিল্পের আনন্দ। এই সিদ্ধান্ত থেকে এই অনুসিদ্ধান্তে পৌছতে চেষ্টা করেছেন—লোকের মনোরঞ্জন করলেই শিল্প উৎকৃষ্ট বলে বিবেচিত হতে পারে না; যতক্ষণ না তা বিশিষ্টদের বিচারবুদ্ধিকে তৃপ্তিদান করছে ততক্ষণ তাকে উৎকৃষ্ট বলে ঘোষণা করা ঠিক নয়—"Hence we must not say with the crowd that a poem is good merely because it pleases,

* ইংরাজীতে অনূদিত হয়েছে ব্যারেট এইচ. ক্লার্কের দ্বারা এবং তাঁর 'ইউরোপীয়ান থিয়োরিস অফ দি ড্রামা' নামক পুস্তকের অন্তর্ভুক্ত।

unless the learned and expert are also pleased. Indeed, it is impossible that there can be pleasure contrary to reason—" যা উচিত তা-ই স্বাভাবিক। সত্য ঘটনা নয়, স্বাভাবিক ঘটনাকে রূপ দেওয়াই মহাকাব্যের বা নাটকের পক্ষে আসল কাজ। কিন্তু ঘটনাকে স্বাভাবিক করতে হলে স্থান-ঔচিত্য, কাল-ঔচিত্য, অবস্থা-ঔচিত্য, কায়-মনো-বাক্যের ঔচিত্য, নানা ঔচিত্য বজায় রাখতে হবে। তবেই 'চমৎকার' (Marvellous) সৃষ্টি করা সম্ভব। অস্বাভাবিক সৃষ্টি দিয়ে অনেকে মিথ্যা চমৎকার সৃষ্টি করতে পারেন, কিন্তু তা শিল্প হিসাবে অবশ্যই হেয়।

এই অভিমত ছাড়াও চ্যাপিলাঁর নাট্য-চিন্তার নিদর্শন পাওয়া যায়—সামারি অফ এ পোয়েটিক অফ দি ড্রামা রচনাটির মধ্যে। (ক) এখানেও রচনার উৎকর্ষবিচারে তিনি 'Verisimilar' এবং 'Marvellous'-এর সমন্বয়ের উপরে জোর দিয়েছেন। (খ) ট্রাজি-কমেডি জাতীয় নাটক বলতে তিনি মিলনান্ত ট্র্যাজেডিগুলিই ধরেছেন এবং বলেছেন এই অর্থে প্রাচীন যুগেও ট্র্যাজি-কমেডি ছিল, যেমন 'তৌরিসে ইফিজেনিয়া'। (গ) ইতালীয় 'প্যাসটোরাল'ও একজাতীয় ট্র্যাজি-কমেডি। ঘটনাকে স্বাভাবিক করতে গিয়েই প্রাচীনরা কাল-ঐক্য, স্থান-ঐক্য ও কার্য-ঐক্যের বিধি মেনেছেন এবং আজও তা আবশ্যক। (ঘ) সার্থক নাটক লিখতে হলে ঘটনাবিন্যাস এমন করে করতে হবে যাতে শেষ পর্যন্ত কৌতূহল বজায় থাকে। (ঙ) গ্রীকরা নাটককে কতকগুলি দৃশ্যে ভাগ করত; লাতিনরা ভাগ করত পাঁচ অঙ্কে। এখন অঙ্কের মধ্যে একাধিক দৃশ্য থাকে।

(চ) প্রথম অঙ্কে—Principal points of the story are made clear
দ্বিতীয় অঙ্কে—Complication arises
তৃতীয় অঙ্কে—Trouble deepens
চতুর্থ অঙ্কে—Matters look desperate
পঞ্চম অঙ্কে—Knot is loosed in a natural way, however, but in an unforeseen manner

Abbe' d' Aubignac—['La pratique du the'atre'—(The whole Art of the stage 1657)] প্রথমেই প্রাচীন বিধির বিরুদ্ধে যে পাঁচটি আপত্তি উত্থাপন করা হয়েছে তাদের খণ্ডন করবার চেষ্টা করেছেন। তারপর নাটকের বিষয়বস্তু এবং বৃত্ত সম্বন্ধে তিনি উল্লেখযোগ্য আলোচনা করেছেন। প্রথমেই স্মরণ করিয়ে দিয়েছেন যে প্রত্যেকটি সুন্দর কাহিনীকেই সুন্দর নাট্যে পরিণত করা সম্ভব নাও হতে পারে—"One is not to think that all fine stories are fit to appear with success upon the stage, for very often the beautifullest part of them depends upon some circumstance which the theatre cannot suffer ;......"। অতএব বিষয়বস্তু (Subject) নির্বাচন করার সময় এই তিনটি বিষয়ের একটির দিকে লক্ষ্য রাখতেই হবে—

(১) কাহিনীটিতে মহৎ ভাবাবেগ (noble passions) আছে কি না (২) কৌতূহলোদ্দীপক জটিল ঘটনাময় কাহিনী কি না (intricate and pleasing plot) (৩) অদ্ভুত দৃশ্যাত্মক ঘটনা কি না (founded upon some extraordinary spectacle and show) এ বিষয়ে Abbe' D' Aubignac-এর সিদ্ধান্তটি প্রণিধানযোগ্য—"though a poem ought not to be without a plot nor without passions or noble spectacle, yet to load a subject with any of them, is a thing to be avoided." অর্থাৎ নাটকে বৃত্তের জটিলতা, ভাবের মহত্ত্ব এবং দৃশ্যের বিস্ময়জনকতা থাকা চাই বটে, কিন্তু তাই বলে মাত্রা ছাড়ালে চলবে না—আধিক্য বা আতিশয্য সর্বদাই বর্জনীয়। এরই ভিত্তিতে নাটককে তিন শ্রেণীতে ভাগ করার চেষ্টা হয়েছে। প্রথম শ্রেণী—ভাবপ্রধান বা ভাবপ্রাণ। দ্বিতীয় শ্রেণী—ঘটনাপ্রাণ, তৃতীয় শ্রেণী—দৃশ্যপ্রাণ।

এই সব শ্রেণীর ত্রুটির দিকটাও দেখিয়েছেন—ঘটনা-কৌতূহলপ্রধান বৃত্ত একবার দেখার পরেই পুরনো হয়ে যায়, ভাবপ্রধান বৃত্তের আকর্ষণী শক্তি অধিকতর স্থায়ী। অতএব ঘটনা, ভাব ও দৃশ্যের সমন্বয় যেখানে ঘটে সেখানেই নাটকের আবেদন বহুস্থায়ী হয়। অবশ্য দর্শকের রুচির উপরেই যে শেষ পর্যন্ত সাফল্য নির্ভর করে সে কথাও স্মরণ রাখতে বলেছেন—"for all dramatic poems must be different according to the people before whom they are represented; and from thence often proceeds that the success is different though the play be still the same." লেখকের আর একটি উপদেশও মূল্যবান। তিনি বলেছেন—এ কথা স্বীকার্য বটে যে, রঙ্গমঞ্চ শিক্ষাস্থল, কিন্তু শিক্ষাদানের প্রচলিত রীতি অনুসরণ করলে অর্থাৎ কোন তত্ত্বকথা শোনাতে গেলে চলবে না। সত্য-শিব 'imperceptibly worked out into the play' হওয়া চাই। তিনটি উপায়ে সত্য বা নীতিবাক্য প্রচার করতে হবে :—(১) চরিত্রের আচরণের অঙ্গ করে তুলতে হবে—অর্থাৎ যাতে চরিত্র ঐ সব বচনের কথা ভুলে গিয়ে—চরিত্রের বৈশিষ্ট্য দেখানোর জন্য ব্যস্ত থাকে তা-ই করতে হবে। (২) কবি অলংকৃত বাক্যে অর্থাৎ কাকু, বক্রোক্তি প্রভৃতির সাহায্যে ঐ সব সাধারণ সত্য ব্যক্ত করবেন। তাতে নীতিবাক্যের নীতির খোলস খসে যাবে। (৩) যেখানে সোজাসুজি বলতে হবে, সেখানে অতি সংক্ষেপে বলতে হবে। কারণ তাতে রঙ্গমঞ্চ ঠাণ্ডা হয়ে যাবে না, (they do not cool the stage)। লেখকের শেষোক্ত নির্দেশটি নাট্য-রচনা-বিধি হিসাবে খুবই মূল্যবান।

নাট্যকার **পিয়েরি কর্নেই**—('তিনটি আলোচনা'—Discourse, ভূমিকা এবং একজামেন্‌স দ্রষ্টব্য) নাট্য-রচনায় প্রাচীনপন্থী বটে, কিন্তু নাট্য-চিন্তায় সম্পূর্ণ প্রাচীনপন্থী নন, বরং স্থানে স্থানে স্বাধীন এবং সাহসী। অনেক বিষয়েই তিনি এরিস্টটলকে সমালোচনা করেছেন এবং নতুন সিদ্ধান্ত প্রতিষ্ঠিত করতে চেষ্টা করেছেন। তাঁর হাত ও মন একযোগে কাজ করেছে—এ কথা বলা চলে না। তিনি এক মুখে

বলেছেন—"The poet must observe unity of action, time and place," অন্যমুখে তেমনি বলেছেন—"it is a matter of no small difficulty to determine what unity of action is and to realize the extent and limit of the allotted unity of time and place." ভাষ্যকারগণ যে সব ভাষ্য রচনা করেছেন তা—"render us more learned but not one jot more enlightened as to the actual meaning." ।

নাটকের উদ্দেশ্য নিছক আনন্দ দেওয়া অথবা আনন্দের মাধ্যমে লোকশিক্ষা দেওয়া—এই দুই পক্ষের বিবাদে কর্নেই মধ্যপন্থা অবলম্বন করেছেন—একদিকে বলেছেন—

"A dispute on this question would be useless because it is impossible to please according to the rules without at the same time supplying a moral purpose (utilite') of some sort." অন্যদিকে দেখিয়েছেন—এরিস্টটল কখনও নীতির প্রশ্ন তোলেননি বরং আনন্দসৃষ্টিই যে নাটকের উদ্দেশ্য এই কথাই বার বার বলেছেন। যদিও হোরেস বলেছেন—নৈতিক উদ্দেশ্য না থাকলে অধিকাংশ লোকের মনোরঞ্জন করা যায় না বা নৈতিক উদ্দেশ্য যার নেই তাকে গম্ভীর-প্রকৃতির লোকে বা বুড়োরা গ্রহণ করতে চায় না—তবু এ কথা বলতেই হবে—"if the moral purpose does not enter into it unless it is decked out in pleasant style, it is none the less needful and much wiser, as I have already said, to endeavour to find just what place it should assume, than to start a useless dispute..." । Abbe' D' Aubignac-এর মতো কর্নেইও বলতে চেয়েছেন—নীতিকথা বা তত্ত্বকথা অবশ্যই থাকবে বটে, কিন্তু এমনভাবে থাকবে না যাতে মনে হবে নীতিকথা বা তত্ত্বকথা শোনানোর জন্যই কথাগুলি বলা হচ্ছে—মনে হবে লেখক—"accentuate them too much without applying the general to the particular......" যাই হোক এ বিষয়ে কর্নেই নীতিবাদী অপেক্ষা অধিকতর আনন্দবাদী। নাটকের উপসংহারে ধর্মের জয় অধর্মের ক্ষয় দেখানো—প্রথা বটে, কিন্তু শিল্প-সূত্র ('art precept') নয়। পরবর্তীকালে, শিল্পে নীতির স্থান কী এ প্রশ্ন নিয়ে অনেক আলোচনা হয়েছে, তবে সমস্যাটি যে পুরাতনই এ কথা বলাই বাহুল্য। তারপর কর্নেই এরিস্টটলকৃত কমেডি-লক্ষণের অব্যাপ্তি-দোষ দেখাতে চেষ্টা করেছেন। বলেছেন, কমেডিকে 'imitation of low and knavish persons' বলা চলে না; রাজরাজড়ারাও কমেডির চরিত্র হতে পারেন—"when one puts on the scene a simple love intrigue between kings, and when they run no risk either of their life or of their state, I do not think that even though the characters are illustrious the action is sufficiently important to aspire to the dignity of tragedy. The dignity

of tragedy needs some great state interest or passion nobler and and more verile than love, such as ambition or vengeance which leads us to expect greater misfortune than the loss of a mistress... I shall go further, even though there are big state interests and a royal character stills his passion......if one does not meet the risk of death, loss of states or banishments, I do not think that it has a right to a higher name than Comedy" এই জাতীয় কমেডিকে তিনি সাধারণ কমেডি থেকে পৃথক করতে প্রস্তুত আছেন; নাম দিতে চান—'Heroic Comedy'।

চরিত্র সম্বন্ধে কর্নেই-এর বিশেষ বক্তব্য এই যে—'good'—বলতে অনেকে 'virtuous' বুঝেন এবং এই বুঝা ভুল বুঝা। ভাল চরিত্র বলতে বুঝায়—"brilliant and elevated character of criminal or virtuous habit" বৃত্তের গুরুত্ব বেশী, না চরিত্রের গুরুত্ব বেশী?—এ প্রশ্নের মীমাংসা করতে, তিনি স্পষ্টভাবেই সিদ্ধান্ত করেছেন—"manners are not only the foundation of action but also of reasoning" বিনা চরিত্রে ট্র্যাজেডি হতে পারে কিন্তু বিনা বৃত্তে বা কার্যে ট্র্যাজেডি হতে পারে না, কোন্ অর্থে এরিস্টটল বলেছেন তা-ও ব্যাখ্যা করবার চেষ্টা করেছেন।—"when he speaks of a tragedy without 'manners' he means a tragedy in which the actors simply announce their feelings or base them only on reasonings drawn from fact..."

মলিয়ের (Moliere) যত বড় নাট্যকার, তত বড় নাট্যতত্ত্বজ্ঞ নন। তিনি একটিমাত্র সূত্র মেনেই চলেছেন এবং সেই সূত্র—আনন্দ দেওয়াই শিল্পের মুখ্য উদ্দেশ্য—'the great art is to please'।

ব্যাখ্যা করেও বলেছেন—"when I see a play, I look only whether the points strike me; and when I am well entertained, I do not ask whether I have been wrong or whether the rules of Aristotle would forbid me to laugh"। নাট্যতত্ত্বের জটিল কোন সমস্যায় তিনি প্রবেশ করেননি। গণরুচিকেই তিনি নিকষপাষাণ হিসাবে গ্রহণ করেছেন।

অন্যদিকে নাট্যকার রেসিন গণরুচি উপেক্ষা করে বিশিষ্টদের নাট্যসংস্কার মেনে চলেছেন—এরিস্টটল-হোরেসের নির্দেশ এবং সফোক্লিস-প্রমুখ প্রাচীন নাট্যকারদের রীতিকেই তিনি শ্রদ্ধার সঙ্গে অনুসরণ করতে চেষ্টা করেছেন। 'La Thebaide' নাটকের ভূমিকায়, তিনি 'double plot'-এর,—এরিস্টটল যাকে 'double theme' বলেছেন,—তার, নিন্দা করেছেন।* 'Britannicus'—নাটকের ভূমিকায়,

* একটু লক্ষ্য রাখতে হবে—'double plot' কথাটা রেসিন একাধিক বৃত্তের অর্থে—'under plot'-যুক্ত plot-অর্থে, ব্যবহার করছেন না।

তিনি 'Simple plot' অর্থাৎ একদিনব্যাপী ঘটনার পক্ষ সমর্থন করেছেন। প্রচলিত ও জনপ্রিয় বহুদিন-নিষ্পাদ্য ঘটনার নাটকের প্রতি কটাক্ষ করে তিনি লিখেছেন - "I Could Just as well have crowded the very same story with a number of incidents which could not actually have happened within a whole month, with any number of stage-tricks, as astonishing as they would be false to nature, with a number of declamatory passages wherein the actors would utter the exact opposite of what they ought to utter......in any of these ways I might have satisfied the gentlemen." বহু ঘটনা তাঁরাই আমদানি করে থাকেন যাঁদের প্রতিভা কম, যাঁদের—"power to interest their auditors through five acts of simple plot sustained by the force of passion, beauty of ideas and elegance of expression"—(Be're'nice-এর ভূমিকা)।

Nicola's Boileau-Despreaux (বৈলু) লিখিত 'আর্ট পোয়েটিক' (১৬৪৭)-ছন্দে-রচিত নাট্যসূত্র—এবং মূল্যবান নির্দেশে পরিপূর্ণ। নাট্য-রচনায় যাঁরা উদ্যোগী তাঁরা আর্ট পোয়েটিক পড়লে অবশ্যই উপকৃত হবেন। কয়েকটি উক্তি এখানে উদ্ধৃত করা যাক :—

(১) In all you write observe with care and art
To move the passions and incline the heart.

(২) Your cold discourse can never move the mind
Of a stern critic, naturally unkind.

(৩) That unity of action time, and place,
Keep the stage full, and all our labors grace.

(৪) A foolish wonder cannot entertain
My mind's not moved if your discourse be vain.

(৫) You may be judged by every ass in town
The privilege is bought for half-a-crown.

(৬) Be easy, pleasant, solid and profound.

(৭) Strive to be natural in all you write.

(৮) All-changing time does also change the mind
And different ages different pleasures find.

(৯) Your wit must not unseasonably play
But follow business never lead the way.

বলা বাহুল্য—বৈলু প্রাচীন রীতির সমর্থক।

Saint-Evremond-মহাশয়ের সুর অন্যরকম। প্রাচীন এবং আধুনিক ট্র্যাজেডি বিষয়ক আলোচনায় তিনি স্বাধীন চিন্তারই পরিচয় দিয়েছেন। Abbe' D'

Aubignac-কে 'Conde'-এর রাজকুমার রসিকতা করে যে কথা লিখেছিলেন সেই কথা দিয়ে তিনি আলোচনা শুরু করেছেন। অবিগনাকের সূত্রসম্মত অথচ নীরস নাটকের দিকে কটাক্ষ করে রাজকুমার লিখেছিলেন—"ম'সিয়ে দ্য' অবিগনাক এরিস্টটলের সূত্র যথাযথভাবে অনুসরণ করেছেন—এ জন্য তাঁর কাছে আমরা বাধিত কিন্তু এরিস্টটলের সূত্র ম'সিয়ে দ্য' অবিগনাককে দিয়ে এমন একখানি অপকৃষ্ট ট্র্যাজেডি লিখিয়েছে যে আমি কখনও এরিস্টটলের সূত্রকে ক্ষমা করতে পারব না"। এভ্রেম'দের আলোচনার মূলসূত্র এখানেই ধরা দিয়েছে। তিনি সাহসের সঙ্গেই বলেছেন—এরিস্টটলের পোয়েটিকস ভাল লেখা বটে কিন্তু কোন লেখাই এত নিঁখুত ভাল হতে পারে না যা সব যুগের এবং সব জাতির কাছেই সত্য এবং সম্পূর্ণ বলে গৃহীত হবে। এরিস্টটল সর্বজ্ঞ নন অতএব নিখুঁতও নন। দ্বিতীয়তঃ, যুগ এত পরিবর্তিত হয়েছে যে পুরাতন বিশ্বাসের ভিত্তিই ধ্বসে গেছে। 'mixture of divinity and humanity' আজ অবিশ্বাস্য ; কারণ—"The Gods are wanting to us and we are wanting to the Gods" ধর্মমূলক বিষয়—বিশেষ করে যে বিষয়ে অতিপ্রাকৃত ঘটনার আধিক্য রয়েছে—আমাদের কাছে 'downright romance'। এই ধরনের বিষয় উপস্থাপনা করলে—ধার্মিকরা আহত হন এবং অধার্মিকরা—(who might ridicule in a Comedy those very things which they receive at church with a seeming submission···) ধর্ম নিয়ে কৌতুক করার সুযোগ পান। বিশেষতঃ—"The spirit of our religion is directly opposite to that of Tragedy. The humility and patience of our saints carry too direct an opposition to those heroical virtues that are so necessary for the theatre" অতএব—প্রাকৃত অথচ অসাধারণ ঘটনা অবলম্বনেই নাটক লিখিত হবে—"we ought to content ourselves with things purely natural but at the same time, such as are extraordinary"—এক কথায়, মানব-সংসারের অসাধারণ ঘটনাকেই নাটকের বিষয়বস্তু রূপে গ্রহণ করতে হবে। বলা বাহুল্য, এই লেখকের মধ্যে আমরা অতিস্পষ্ট অতিপ্রাকৃত-বিরোধিতা দেখতে পাই, যেমন দেখতে পাই 'পুরাণ'-সেবার বিরোধিতা এবং ধর্মমূলক বিষয়ের উপর বিরাগ। লেখক বলেছেন প্রাচীনকালের নাট্যাভিনয়ের ফলশ্রুতি হিসাব করতে গেলে দেখা যাবে—"the stage was swayed by a spirit of superstition and terror capable of infecting mankind with a thousand errors and overwhelming them with numerous mischiefs—অর্থাৎ অভিনয়ের ফলে লোকের মনে কুসংস্কার ও ভয় বদ্ধমূল হয়েছে। মোটকথা প্লেটোর আশংকাই ফলেছে এরিস্টটলের আশা টেঁকেনি—'purgation' সূত্র নিরর্থক হয়েছে। অবশ্য লেখক বলতে চেয়েছেন—এই তত্ত্বটি কেউই এ পর্যন্ত বুঝতে পারেননি এমনকি এরিস্টটল স্বয়ং—'never fully comprehended'। দর্শকদের মধ্যে হাজার-করা ছ জন দার্শনিক-দর্শকের মনে চিন্তাভাবনা

জাগতে পারে এবং জাগার ফলে মন প্রশান্ত হয়ে উঠতে পারে; কিন্তু অধিকসংখ্যক দর্শকের মন গভীর চিন্তাভাবনার মধ্যে প্রবেশ করবে না। বার বার বিশেষ ঘটনার উপস্থাপনা—"will not fail at long run, to produce in us a habit of these unhappy motions." প্রাচীনকালে ট্র্যাজেডি যে ভয় জাগিয়েছে—তাকে বলা যায়—'superstitious terror', আর আধুনিককালের ট্র্যাজেডি যে ভয় জাগায় তাকে বলা চলে—'agreeable uneasiness'। শোচনা (pity) জাগানোর ব্যাপারেও দুয়ের মধ্যে পার্থক্য আছে—নতুন ট্র্যাজেডির 'শোচনা' দুর্বলতা-মুক্ত এবং উদার মানব-প্রীতির প্রেরণায় উদ্‌বোধিত। এখানে 'melancholy sentiment of pity'-র সঙ্গে 'vigorous admiration' যুক্ত হয়ে থাকে—প্রাচীন ট্র্যাজেডির কুসংস্কার ও ভয়জনিত 'black ideas' এর ছায়া থাকে না। লেখকের শেষ কথা—তাঁর নিজের ভাষায়—'daring thought'—"we ought, in tragedy, before all things whatever, to look after a greatness of soul well expressed, which excites in us a tender admiration. By this sort of admiration our minds are sensibly ravished, our courages elevated and our souls deeply affected." লেখক নিজে যাই বলুন তাঁর শেষ কথা একেবারে নতুন কথা নয়। প্রাচীন ও আধুনিক ট্র্যাজেডির ধর্মবিচার প্রসঙ্গে তিনি যে সব কথা বলেছেন তার কোন কোনটি নতুন বটে কিন্তু সত্য কি না অবশ্যই বিচার্য। তবে, অতিপ্রাকৃতকে অস্বীকার করায় এবং 'purely natural'-এর পক্ষ সমর্থন করায়, অবশ্যই 'daring thought'-এর পরিচয় পাওয়া যায়।

অষ্টাদশ শতাব্দীর নাট্য-চিন্তা

সপ্তদশ শতাব্দী পুরাতন চিন্তা এবং নতুন চিন্তার দুই যুগের মধ্যে সন্ধি-পর্ব। এই শতাব্দীর বৈজ্ঞানিক গবেষণা শিক্ষিতদের চিন্তার মধ্যে যুগান্তকারী পরিবর্তনের সূচনা করে; মনীষী বারট্র্যাণ্ড রাসেল মহাশয়ের ভাষায় বলা চলে—"In 1700 the mental outlook of educated men was completely modern, in 1600, except among a very few, it was still largely medieval."—(History of Western Philosophy—Chap. VI—The Rise of Science)। এক কোপারনিকাসকে (১৪৭৩-১৫৪৩) বাদ দিলে, কেপলার (১৫৭১-১৬৩০), গ্যালিলিও (১৫৬৪-১৬৪২), নিউটন (১৬৪২-১৭২৭), গিলবার্ট (১৫৪০-১৬০৩) [ম্যাগনেট ১৬০০], হার্ভে (১৫৭৮-১৬৫৭) [রক্তচলাচল], লিবেনহোক (১৬৩২-১৭২৩) [স্পার্মাটোজা], রবার্ট বোয়েল (১৬২৭-৯১), লিপারশে [দূরবীক্ষণ, ১৬০৮], টোরিসেলি [বায়ুচাপমানযন্ত্র], গুরিক্ [বায়ু-পাম্পযন্ত্র ১৬৫৪], দেকার্তে (১৫৯৬-১৬৫০) প্রমুখ বৈজ্ঞানিকরা সপ্তদশ শতাব্দীরই লোক। এই সকল বৈজ্ঞানিকের এবং হব্‌স্ (১৫৮৮-১৬৭৯), দেকার্তে, স্পিনোজা (১৬৩৪), লাইবনিজ (১৬৪৬-১৭১৬), জন লক

(১৬৩২-১৭০৪) প্রমুখ দার্শনিকদের চিন্তার প্রভাবে যুগচিত্তে লক্ষণীয় পরিবর্তন ঘটতে থাকে।

জ্যোতির্বিদ্যা, পদার্থতত্ত্ব, গণিত প্রভৃতি বিজ্ঞানশাস্ত্রে যেসব নতুন চিন্তা প্রচারিত হয় তাতে শিক্ষিত মানুষের দৃষ্টিভঙ্গি বদলে যায়—জগতের ও সমাজ-জীবনের গতি-প্রকৃতির ব্যাখ্যায় মৌলিক পরিবর্তন দেখা দিতে থাকে। রিনি দেকার্তের 'ডিসকোর্স অন মেথড্' এবং 'মেডিটেশানস্', দ্বৈতবাদকে প্রশ্রয় দিলেও পরবর্তীকালের বস্তুবাদী এবং ভাববাদী চিন্তায় তাঁর প্রভাব অসামান্য। সপ্তদশ শতাব্দীর শেষপাদে জন লক তাঁর 'এসে কনসার্নিং দি অরিজিন অফ হিউমান আণ্ডারস্ট্যাণ্ডিং' (১৬৯০) গ্রন্থে, দেকার্তের বৈজ্ঞানিক চিন্তাকে সংগঠিত ও পরিবর্ধিত করেন এবং 'ট্রিটিজ অন গভর্নমেণ্ট'-গ্রন্থে সমাজ-নীতিতে বস্তুবাদী চিন্তার তাৎপর্য কি তা বিস্তারিতভাবে আলোচনা করেন। অষ্টাদশ শতাব্দীর চিন্তায় লকের প্রভাব অসামান্য। তিনিই প্রত্যক্ষবাদ (এম্পিরিসিজিম)-এর প্রতিষ্ঠাতা। এবং যাকে বলা হয় 'philosophical liberalism' তা লকের মধ্যেই সুস্পষ্টাকারে পাওয়া যায়। সমাজ-বিধান যে মানুষেরই বিধান—সামাজিক মানুষেরই স্বার্থরক্ষার চেষ্টার ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার ফল—সমাজের সকলের সম্মতির বা চুক্তির ভিত্তির উপরেই রাজা দাঁড়িয়ে আছেন, রাজা দৈবনির্বাচিত কেউ নন, দশের অধিকার ও স্বার্থরক্ষা করাতেই তাঁর অস্তিত্বের সার্থকতা—এই ধরনের চিন্তা গণ-অধিকারের সংস্কারকেই যে পুষ্ট করেছে এ বিষয়ে কোন সন্দেহ নেই।

অষ্টাদশ শতাব্দীর বস্তুবাদী চিন্তাধারা—বিশেষ করে ফরাসী দার্শনিকদের চিন্তাধারা—লকের চিন্তাদ্বারা বিশেষভাবে প্রভাবিত। ভলতেয়ার, দিদেরো, এলামবার্ট, হেলভেতিয়াস্, হলব্যাক প্রভৃতির যে চিন্তার আগুনে ফরাসী বিপ্লবের বারুদ উত্তপ্ত হয়ে উঠেছিল তা সপ্তদশ শতাব্দীর বৈজ্ঞানিক ও বস্তুবাদী দার্শনিকদের মস্তিষ্কেই আহিত হয়েছিল। ক্রমবর্ধমান সাম্য-মৈত্রী-স্বাধীনতার আবেগ এবং জগৎকে ও সমাজকে কার্যকারণতত্ত্বের নিয়ন্ত্রণাধীন করে দেখার আবেগ, অন্যান্য চিন্তার ক্ষেত্রেও অর্থাৎ সাহিত্যতত্ত্বের ক্ষেত্রেও যথাসম্ভব সংক্রামিত হতে থাকে। সাহিত্যের বিষয়-বস্তুতে অধিকতর বাস্তবতার এবং উপস্থাপনায় অধিকতর বাস্তবিকতার চাহিদা বৃদ্ধি পেতে থাকে। সমাজ-সমস্যা বিশেষ করে মধ্যবিত্তশ্রেণীর জীবনের সুখ-দুঃখের কাহিনী সামাজিক চিত্তে শ্রদ্ধেয় ও সমাদৃত হতে থাকে। এক কথায় জনরুচির মধ্যে উল্লেখযোগ্য পরিবর্তন ঘটে। দিদেরো নতুন এক শ্রেণীর নাটকের—'সিরিয়াস ড্রামা'র—সমাজসমস্যামূলক নাটকের কল্পনা করেন এবং তার পক্ষ জোরের সঙ্গে সমর্থন করেন। বুমারশে 'সিরিয়াস ড্রামা'র পক্ষ সমর্থন করতে নাটক রচনা করেন এবং ঘোষণা করেন—নাট্যকারের অবশ্যই 'a truthful picture of the actions of human beings'—দেখানোর অধিকার আছে। জার্মানীতে লেসিঙও অনুরূপ দাবি জানান—তাঁর 'Social realism and the treatment of humble themes'-এর দাবিকে তিনি নাটক (এমেলিয়া গেলোত্তি) লিখে প্রতিষ্ঠিত করতে

চেষ্টা করেন। এই সময়ে বাস্তবতা ও বাস্তবিকতার দাবি অন্যান্য দেশেও বেশী-কম লক্ষ্য করা যায়।

(ক) ফ্রান্সে

অষ্টাদশ শতাব্দীতে চিন্তাশীলের সংখ্যা যে অপেক্ষাকৃত বেশী হবে—এ কথা সহজেই অনুমান করা যেতে পারে এবং সেই অনুমান মিথ্যাও নয়। তবে, যেমন সর্বত্র এবং সব যুগে সত্য, এখানেও দু-চার জনের মাথা সকলের মাথা ছাড়িয়ে উঁচু হয়ে আছে। তাঁদের মধ্যে ভলতেয়ার, দিদেরো এবং বুমারশে প্রতিনিধিস্থানীয়। অবশ্য, Antoine Houdar de La Motte একটি নতুন সিদ্ধান্তের জন্য বিশেষ উল্লেখ দাবি করতে পারেন। ঐক্য-বিধি আলোচনা করতে গিয়ে তিনি নতুন একপ্রকার ঐক্যের—'Unity of interest'-এর প্রস্তাব করেছেন। তাঁর Premier Discours sur la tragedie, Discours (৩টি) এবং Suite des re'flexions sur la tragedie প্রচলিত সাহিত্যসূত্রের উপর আক্রমণের উদ্দেশ্য নিয়েই লেখা। যাই হোক ভলতেয়ার de La Motte-এর 'Unity of interest'-মতবাদটিকে তীব্রভাবে সমালোচনা করে তার ঐতিহাসিক গুরুত্ব আরো বাড়িয়ে দিয়েছেন। 'Unity of action' এবং 'Unity of interest'-এর যে দ্বন্দ্ব এখানে পাওয়া যায়, কার্য-ঐক্য-বিধির আলোচনায় তার গুরুত্ব অবশ্যই স্বীকার করতে হবে। উক্ত দুই ঐক্য কার্যতঃ অভিন্ন কি না—বিশেষভাবে আলোচনা করা দরকার।*

ভলতেয়ারের নাট্য-চিন্তা তাঁর নাটকের উৎসর্গ-পত্র ও ভূমিকার মধ্যে (সংখ্যায় ৪০ হবে) নিহিত আছে। অবশ্য Lettres philosophiques, Dictionnaire philosophique, Commentaires sur Corneille এবং পত্রাবলীতেও (সংখ্যায় ১০ হাজারের মত) নাটক সম্বন্ধে নানা মন্তব্য পাওয়া যায়। প্রথমতঃ দেখা যায়, নাট্য-গঠনে ভলতেয়ার প্রাচীনপন্থী। প্রাচীন ঐক্য-বিধির তিনটিকেই—'স্থান-ঐক্য', 'কাল-ঐক্য', 'কার্য-ঐক্য'—তিন ঐক্যকেই তিনি মেনে চলতে চান। ফরাসীরা যে এই 'wise rules of the drama'-কে উদ্ধার ও অবলম্বন করেছে এ জন্য তিনি গর্বিত। আর অন্যান্য জাতি ঐক্য-বিধির মাহাত্ম্য ক্রমে ক্রমে উপলব্ধি করতে পারছে এবং "are beginning to consider as barbarous those ages when the rules were ignored by the greatest geniuses, such as Lope de Vega and Shakespeare (Letter to Father Porre Jesuit, in aedipe 1730)। যে যুগে ঐ বিধি লঙ্ঘিত হয়েছে সে-যুগ বর্বর যুগ—আদিম অবস্থা। এরূপ ঐকান্তিক ঐক্যানুরাগ নিয়েই ভলতেয়ার ম. ডি. লা. মোত্তে-র 'Unity of interest' মতবাদটির সমালোচনায় প্রবৃত্ত হয়েছেন। মোত্তে নাকি মনে করেন—"one can rise above the rules by observing a unity of interest" এবং এই 'Unity of interest' তাঁরই আবিষ্কার। আসলে এ কোন নতুন তত্ত্ব

---

* পরবর্তীকালের 'Unity of impression' এবং 'Unity of interest'—একই বিষয়

নয় ; ভলতেয়ার মনে করেন,—'Unity of interest' 'Unity of action'-এরই নামান্তর। ভলতেয়ার অকাট্য প্রমাণ-প্রয়োগ করে মোত্তের মতবাদ খণ্ডন করেছেন এ কথা বলা না গেলেও এ কথা অবশ্যই বলা চলে যে মোত্তের উক্তি "If many characters are in one way and another interested in the same event, and if they all deserve that I should interest myself in their passions, then there is unity of action and not unity of interest."—উদ্ধৃত করে, ভলতেয়ার মোত্তের বক্তব্যকে আমাদের সামনে উপস্থিত করেছেন।

ঐক্য-বিধির সমর্থন করতে ভলতেয়ার যেমন ঐকান্তিকতা দেখিয়েছেন তেমনি ঐকান্তিকতার সঙ্গে তিনি প্রচলিত একটি 'prejudiced opinion' সংশোধন করতে চেষ্টা করেছেন। এবং প্রচলিত ভুল বিশ্বাসটি এই যে "domestic strife can never be a proper subject for a tragedy" (preface to Herod and Mariamne—1725) পারিবারিক দ্বন্দ্ব ট্র্যাজেডির উপযুক্ত বিষয়বস্তু হতে পারে না—এ কথা ভলতেয়ার মানতে চান না। "All tragic pieces are founded either on the interests of a nation or on the particular interest of princes"—যেমন জাতির বা সমাজের স্বার্থ ট্র্যাজেডির উপযুক্ত বিষয়, তেমনি ব্যক্তি-বাসনা নিয়েও ট্র্যাজেডি লেখা যেতে পারে। সার্বজনীন আবেদনের প্রশ্নই বড় কথা—"The whole depends on passions which are equally felt by all mankind and the intrigue is as proper for Comedy as for Tragedy." তারপর, ঘটনার চেয়ে বড় কথা—ঘটনা থেকে স্রষ্টা যে রস সৃষ্টি করতে চান সেই রসের দৃষ্টির বৈশিষ্ট্য। একই ঘটনা দৃষ্টি-বৈশিষ্ট্যে কমেডি বা ট্র্যাজেডির উপাদান হয়ে উঠতে পারে—"Things change their name according to the appearance they are placed in."—(Preface to Herod and Mariamne—1725) আরো দুটি সমস্যার দিকে ভলতেয়ার দৃষ্টি আকর্ষণ করতে চেষ্টা করেছেন। একটি, ট্র্যাজেডিতে প্রেমের ব্যাপার থাকতে পারবে কি না সেই প্রশ্ন ; অন্যটি, দৃশ্য-প্রাধান্য (spectacular element-এর প্রাধান্য) ট্র্যাজেডির গুরুত্ব কমিয়ে দেয় কি না—সেই প্রশ্ন। প্রথম প্রশ্ন সম্পর্কে তাঁর সিদ্ধান্ত—"Love is not more essentially a fault in Tragedy than it is in the Aeneid. It is open to censure only when it is dragged in out of season and conducted without art........."। দ্বিতীয় প্রশ্ন সম্পর্কে তাঁর বক্তব্য এই যে—"The more majestic and fearful a dramatic action, the more insipid does it become when it is often repeated......... The more the dramatist wishes to appeal to the eye with striking scenes of this sort, the greater becomes the necessity to saying sublime things."

ভলতেয়ারের পরে বিশেষ উল্লেখযোগ্য চিন্তাশীল দেনিস দিদেরো (১৭১৩-৮৪)। 'Encyclopedie'-র সম্পাদক—এই একটিমাত্র কথাতেই দিদেরোর যথেষ্ট পরিচয় দেওয়া যায়। ১৭৫৭ খৃষ্টাব্দে দিদেরোর প্রথম নাটক—'Le fils naturel' এবং তৎসহ নাট্যকারের নাট্যবিষয়ক চিন্তা প্রকাশিত হয়। ১৭৫৮ খৃষ্টাব্দে নাটক—'Le pére de famillie' এবং বিখ্যাত নাট্য-চিন্তা—'De la poesie dramatique' প্রকাশিত হয়। তারপর—Reflexions sur Terence (1762), Observations sur Garrick (1770), Miscellanea dramatiques (২১টি প্রবন্ধ, পত্রাবলী, ভূমিকা প্রভৃতি)। 'De la poesie dramatique'-এর ইংরেজি অনুবাদ 'On Drámatic poetry' অবলম্বন করে দিদেরোর নাট্য-চিন্তার সামান্য পরিচয় এখানে দেওয়া যাচ্ছে। প্রথম পরিচ্ছেদে দিদেরো বিভিন্ন প্রকার নাটক সম্বন্ধে আলোচনা করেছেন। আলোচনার মুখবন্ধে প্রথার দাসত্বের প্রসঙ্গ এবং নতুন কিছুর প্রতি মানুষের সহজ অরুচির প্রসঙ্গ উত্থাপন করতে গিয়ে যা লিখেছেন তা উল্লেখযোগ্য—"we are the slaves of customs. Let a man with a spark of genius appear in our midst with a new work. First of all he dazzles us and causes discord among the thinking minds. Gradually he gathers them together ; soon after, imitation follow ; they are studied ; rules are fomulated, art is born again and limits fixed to it, and it is maintained that everything that does not fall within the scope of these limits is bizzare and bad". প্রচলিতের রাজত্বে অপ্রচলিতকে চালানো খুবই কঠিন কাজ।

দিদেরো 'কমেডি' ও 'ট্র্যাজেডি'র মধ্যে 'সিরিয়াস ড্রামা' নামে নতুন এক শ্রেণীর নাটক কল্পনা এবং রচনা করেছেন (Le fils naturel) এবং সিরিয়াস ড্রামা ও কমেডির মধ্যে আর একটি শ্রেণীর (যেমন, Le pe're de famille) নাটকও যে সম্ভব তাও প্রমাণ করতে চেষ্টা করেছেন। ট্র্যাজেডি ও 'সিরিয়াস' ড্রামার মধ্যেও যে আর একটি শ্রেণীর নাটক লেখা চলে—তাও প্রমাণ করার ইচ্ছা পোষণ করেছেন। দিদেরোর হিসাবে নাটকের শ্রেণীবিভাগ দাঁড়াচ্ছে :

(১) গে-কমেডি (gay comedy, whose purpose it is to ridicule and chastise vice)

(২) সিরিয়াস কমেডি—(depict virtue and duties of man)

(৩) পারিবারিক ট্র্যাজেডি—(concerned with our domestic troubles)

(৪) সামাজিক ট্র্যাজেডি—(concerned with public catastrophes and misfortunes of the great)

যার-তার পক্ষে এই ধরনের পারিবারিক ও সামাজিক সমস্যা নিয়ে নাটক লেখা সম্ভব নয়। এই ধরনের নাটক যিনি লিখবেন তিনি—"must be a philosopher

who has looked into his own mind and soul, he must know human nature, he must be a student of the social system, and know well its function and importance, its advantages and disadvantages." কোন শিশুচিত্ত নাট্যকারের পক্ষে সমস্যামূলক নাটক লেখা সম্ভব নয়, কারণ—"it demands an art, a knowledge, a gravity and power of intellect..........." যাঁরা মহৎ নাট্য রচনা করতে অভিলাষী দিদেরোর এই নির্দেশ তাঁদের কাছে শিরোধার্য। অন্তর্লোকের ও বহির্লোকের (মনুষ্য-চরিত্র + সমাজ-ব্যবস্থা) পরিপাটি জ্ঞান যাঁর নেই তাঁর পক্ষে মহৎ কিছু সৃষ্টি করা সম্ভব নয়—দিদেরোর এই সিদ্ধান্ত চিরন্তন সত্য। দিদেরোর চিন্তায়ই প্রথম—নাট্যকার বার্নার্ড শ'-প্রচারিত 'ডিসকাশান ড্রামা'র সম্ভাবনার কথা স্পষ্টাকারে ব্যক্ত হয়েছে। "Occasionally I imagine that the theatre will be a place where the most important moral problems will be discussed without interfering with the swift and violent action of the play."—দিদেরোর এই আশা ও চিন্তা অক্ষরে অক্ষরে সফল হয়েছে। পরবর্তী যুগে, ইবসেন ও বার্নার্ড শ' দিদেরোর কল্পনাকে অনেকাংশে কার্যে পরিণত করেছেন। সমস্যামূলক আলোচনা-প্রধান নাটককে দিদেরো 'মরাল ড্রামা' নামে অভিহিত করেছেন। অবশ্য 'মরাল ড্রামা' বলতে শুধু নৈতিক সমস্যার আলোচনাই বুঝায় না। আলোচনা, নাটকীয় গতি ও উদ্দীপনা--এই তিন উপাদানের নির্বিরোধ সমাবেশ বা সমন্বয় হওয়া চাই।

এই নীতি-মূলক নাটকেরই এক বিশেষ প্রকার সম্ভব। তাকে বলা যায়—দার্শনিক নাটক (ফিলসফিকাল ড্রামা)। এই জাতি কল্পনা করে, দিদেরোই পরবর্তী যুগের বহু-আলোচিত 'স্ট্যাটিক ড্রামা'র কল্পনার সূত্রপাত করেছেন। এই জাতীয় নাটক লেখা খুবই কঠিন কাজ এ বিষয়ে কোন সন্দেহ নেই। বিচারকদের অনেকেই এর অন্তর্নিহিত শক্তি উপলব্ধি করতে পারবেন না। যে বিচারক এই নাটকে 'এ্যাকশান' খুঁজে পাবেন না, বুঝতে হবে তাঁর 'strength of soul', 'idea of true eloquence', 'sensibility' এবং 'character' নেই। ধরা যাক নাটকের বিষয়বস্তু—'সক্রেতিসের মৃত্যু'। এ নাটকে প্রচলিত ক্রিয়ার বিশেষ অর্থাৎ স্থূল রূপ কিছুই পাওয়া যাবে না। সক্রেতিসের অন্তিম অবস্থাটি রূপ দিতে গেলে—"what eloquence is required! what profound philosophy! what truth to Nature! what essential truth!" এই নাটক দেখে যদি কোন সমালোচক মনে করেন—এ নাটক নয়,—'merely a string of cold philosophical discourses'—দিদেরো বলেন—"how I pity the poor wretches! how I pity"

এখানে, দিদেরো নাটকীয়ত্বের মূল সমস্যার দিকে আমাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করেছেন এবং দেখাতে চেয়েছেন, নাটকের প্রকৃতির উপরেই নাটকের গতি নির্ভর

করে—'movement of a play varies according to the different types...'। যে নাটকে দ্রুতগতিতে ঘটনার পর ঘটনা ঘটতে থাকে বা যেখানে ঘটনার জট পাকানোর দিকে নাট্যকারের লক্ষ্য বেশী, এক কথায় যাকে drama of incident বলা যায়, তার গতি এবং যে নাটকে নৈতিক সমস্যার আলোচনা করা হয় বা দার্শনিকের শান্ত-সমাহিত ভাবগভীর জীবন উপস্থাপিত করা হয়, তার গতি নিশ্চয়ই একরূপ হতে পারে না। এ সম্বন্ধে দিদেরোর নির্দেশ, "If you gain interest and rapidity by a number of incidents, you will have no discourses, for your characters will have no time to speak. They will merely act instead of develop."—প্রনিধানযোগ্য। তবে, নাটকের প্রকৃতির উপর নাটকের গতি নির্ভর করলেও এ কথাও মনে রাখতে হবে—গতির মধ্যে কোথাও ছেদ পড়তে পারবে না, অবিরাম ও ক্রমবর্ধমান গতিতে কার্যকে এগিয়ে যেতে হবে। Although the movement of a play varies according to the different types, the action progresses in the same manner with all; it never stops, even during the entr'actes. It is like a mass of rock set loose from a mountain-top whose speed increases as it descends, bounding headlong past every obstacle.

তারপর, বৃত্তের গঠন এবং সংলাপ রচনা—এই দুটি ব্যাপারের মধ্যে কোন্‌টি অধিকতর দুঃসাধ্য?—এ প্রশ্নটি উত্থাপন করে দিদেরো মীমাংসা করতে চেষ্টা করেছেন। বলেছেন—ভাল বৃত্ত, ভাল সংলাপ রচনা করতে অবশ্য শক্তিমান স্রষ্টা চাই; ভাল বৃত্তের জন্য চাই কল্পনাশক্তি, ভাল সংলাপের জন্য চাই প্রকৃতি-পর্যবেক্ষণ ক্ষমতা। তবে এ কথাও নাকি ঠিক—"There are more well-written than well-constructed plays. The sort of talent which can arrange a series of incidents seems rarer than that which writes a true and natural speech."। বৃত্ত বড় কি চরিত্র বড়—এ সমস্যা পুরাতন। দিদেরোর সিদ্ধান্ত যে বৃত্তের সমর্থক এ বিষয়ে কোন সন্দেহ নেই। দিদেরো দেখিয়েছেন—চরিত্র সৃষ্টিতে বেশ হাত আছে এমন অনেক লেখক অনেক সময়ে ভাল ভাল চরিত্র এবং উপযুক্ত পরিস্থিতি, কল্পনা করতে হয়ত পারেন, কিন্তু পরিস্থিতি, চরিত্র ও সংলাপাদির সংযোগে একটি পরিপাটি বৃত্ত রচনা করতে ঠিক পারেন না। তাঁরা—"make the plot fit the scenes rather than the scenes the plot." বলা বাহুল্য, দিদেরো এখানে বৃত্তের প্রাধান্যের দিকেই অঙ্গুলি নির্দেশ করেছেন। নিখুঁত বৃত্ত গঠন করতে হলে কি কি বিষয়ে নাট্যকারকে সতর্ক থাকতে হবে—তাও দিদেরো বলে দিয়েছেন।—"The requisites for constructing a good plot are:—imagination, the ability to observe the course of events and the relations between them; the courage to

develop long scenes and to work hard; to attack a subject at the vital point; to be able to see exactly where your story begins and know how much to relegate to the past, and to recognise the most affecting scenes for representation on the stage."

মোট কথা পরবর্তীকালে নাট্য-রচনা (play-making) সম্বন্ধে আলোচনা ও গ্রন্থ-রচনা করতে গিয়ে সমালোচকরা যে যে সমস্যার কথা তুলেছেন, দিদেরোর উক্তিটির মধ্যেও সেই সেই সমস্যার কথা পাওয়া যায়। unity, continuity, progression, exposition বা point of attack, obligatory scenes বা 'scenes a-faire'—সব বিষয়েই দিদেরো সচেতন। দিদেরোর নিম্নলিখিত নির্দেশও নাট্যকারের পক্ষে স্মরণীয় :—(১) If you have few incidents you will have few characters. (২) Never introduce a superfluous character. (৩) Have the connecting links between your scenes invisible. (৪) Never introduce a thread that leads nowhere. (৫) Dramatic art rejects miracles. আর একটি মূল্যবান নির্দেশ উদ্ধৃত করে দিদেরোর 'চন্তার পরিচয় শেষ করছি। এই নির্দেশটি 'প্রচার'-সম্পর্কে।……"let him ridicule people, and predominant vices and public events, let him instruct and please, provided he does not think about it. If the audience detects his purpose, he will fail to achieve it; he ceases to write drama and only preaches."

অষ্টাদশ শতাব্দীর চিন্তাশীল সমালোচকদের মধ্যে দিদেরো শুধু অন্যতম বিশেষ উল্লেখযোগ্য ব্যক্তিই নন, তিনি এমন একজন চিন্তাশীল যাঁর চিন্তা পরবর্তী যুগের চিন্তাকে বিশেষভাবে প্রভাবিত করেছে।

দিদেরোর পরে উল্লেখযোগ্য চিন্তাশীল নাট্যকার-সমালোচক বুমারশে (Beaumarchais) তাঁর—"Essai sur le genre dramatique Se'rieux" (সিরিয়াস-নাটক সম্বন্ধে প্রবন্ধ) ১৭৬৭ খ্রীষ্টাব্দে প্রথমে Enge'nie-নাটকের ভূমিকারূপে এবং পরে স্বতন্ত্র আকারে প্রকাশিত হয়। 'সিরিয়াস'-নাটকের পক্ষ সমর্থন করবার জন্যই, যে নাটক "intermediary between the heroic Tragedy and the pleasing Comedy"—তার বিরুদ্ধ সমালোচনা খণ্ডন করার জন্যই নাট্যকার প্রবন্ধটি লিখেছেন। তাঁর প্রথম প্রশ্ন—"Is it permisssible to interest a theatre audience and make it shed tears over a situation which, if it occurred in everyday life, would never fail to produce the same effect upon each individual in that audience—" (Barrt H. Clark অনূদিত) এবং উত্তর—'For that, in fine, is the object of well-intentioned, Serious Drama.' এই জাতীয় নাটকে আমাদের গার্হস্থ্য



জীবনের শোকাবহ দৃশ্য "touching spectacle of domestic unhappiness"—দেখতে পাই। এই ধরনের দৃশ্য 'হিরোয়িক ট্র্যাজেডি'তে বা 'লাইট কমেডি'তে পাওয়া সম্ভব নয়। হিরোয়িক ট্র্যাজেডিতে পাওয়া সম্ভব নয় এই কারণে যে—"The true heart interest, the real relationship, is always between man and man, and not between man and king....

And so, far from increasing my interest in the characters of Tragedy, their exalted rank rather diminishes it. The nearer the suffering man is to my station in life, the greater is his claim upon my sympathy।" বুমারশে-র আসল বক্তব্য এই—সমসাময়িক এবং সাধারণ জীবনের সমস্যার আবেদন প্রাচীন গ্রীস-রোমের রাজ-রাজড়ার কাহিনীর আবেদন অপেক্ষা অনেক বেশী; 'সিরিয়াস ড্রামা'র মধ্যে সমসাময়িক এবং সাধারণ জীবনের সমস্যা-সংকটের রূপ ব্যক্ত হয় বলে 'হিরোয়িক ট্র্যাজেডি' অপেক্ষা 'সিরিয়াস ড্রামা' অধিক চিত্তাকর্ষক।—The essential object of the 'Serious Drama' is to furnish a more direct and appealing interest, a morality which is more applicable than can be found in heroic Tragedy; and everything else being equal, a more profound impression than light Comedy." প্রাচীন ট্র্যাজেডিতে দেবতার নিষ্ঠুর রূপ এমনভাবে প্রকাশ পেয়েছে যে বুমারশে র মনে "feeling of personal indignation against the Cruel gods" না জেগে পারেনি। ঐ সব নাটকের সব কিছুই তাঁর কাছে 'monstrous' মনে হয়েছে।" In all these tragedies we pass through nothing but ruins, oceans of blood, heaps of slain and arrive at the Catastrophe only by way of poisoning, murder, incest, and parricide." দেবতার ইচ্ছাই যেখানে সব, নিয়তি যেখানে নির্ধারিত, সেখানে নৈতিক সংগ্রামের অবকাশ কোথায়?—"inevitable tragedies of destiny offer no moral struggle." দেবতার ইচ্ছার সামনে দাঁড়িয়ে কাঁপা এবং চুপ-করে-যাওয়া ছাড়া যেখানে অন্য গতি নেই, সেখানে কে কি ভাবতে যাবে আর ভেবে ফলই বা কি পাওয়া যাবে? অদৃষ্টবাদে বিশ্বাস মানুষকে হীন করে, কারণ অদৃষ্টবাদ মানুষের ব্যক্তিগত ইচ্ছার অধিকার হরণ করে। ব্যক্তিগত স্বাধীন ইচ্ছা বা পুরুষকার যেখানে নেই সেখানে ব্যক্তিকে তার কাজের জন্য দায়ী করা চলে না—"there is no morality in his acts."। বুমারশে র অভিপ্রায় এখানে স্পষ্ট এবং বক্তব্য তাৎপর্যপূর্ণ।

তারপর, 'প্যাথেটিক ড্রামা' ও ট্র্যাজেডির মধ্যে মৌলিক পার্থক্য সম্বন্ধে—কেন 'distressed mother, a betrayed wife, a distracted sister or a disinherited son'-এর জীবন কথা ট্র্যাজেডি বলে গ্রাহ্য হয় না—এ সম্বন্ধে বুমারশে যে আলোচনা করেছেন তার মূল যুক্তি হয়েছে—there is no mean

way between Comedy and Tragedy—সূত্রটি। এই সূত্রটি তিনি মানতে চান না এবং চান না বলেই নায়কের বংশমর্যাদাকে পার্থক্যের ভিত্তি হিসাবে গ্রহণ করতে তিনি গররাজী। সাধারণ লোকের দুঃখ-দুর্ভোগের দৃশ্য হলে প্যাথেটিক এবং অসাধারণ অর্থাৎ রাজরাজড়ার দুঃখ-দুর্দশার কাহিনী হলে ট্র্যাজিক এই প্রচলিত বিভাগ 'লেখক' মানতে চান না।

অষ্টাদশ শতাব্দীর জার্মান নাট্য-চিন্তা

লেসিঙ থেকেই জার্মানীর নাটকের এবং সাহিত্য-চিন্তার শুভ ও প্রকৃত আরম্ভ। এর আগে যা হয়েছে তা উল্লেখযোগ্য কিছু নয়। তাঁর সময়েই শেকসপীয়রের নাটকের পঠন-পাঠন-অভিনয়ের প্রভাবে, জার্মানীতে নাট্য-আন্দোলন দেখা দেয়। Wieland (১৭৬২-৬৬) চার বছরের মধ্যে, শেকসপীয়রের ২২ খানি নাটকের অনুবাদ করেন, এবং বহু নাটকের সমালোচনা লেখেন। Johann Gottfried Herder-এর স্বাধীন সমালোচনার দানও কম নয়। ১৭৭৩ খৃষ্টাব্দে হার্ডার শেকসপীয়র সম্বন্ধে, একটি প্রবন্ধ লেখেন এবং ফরাসী সমালোচনা-বিধিকে তীব্রভাবে আক্রমণ করেন। 'Sturm und Drang'—আন্দোলন জীবনের ও শিল্পের ক্ষেত্র থেকে সমস্ত যে প্রাচীন প্রথার বাধা অপসারিত করতে উপস্থিত হয়েছিল তার সূচনা হয় হার্ডার ও গেটের সাক্ষাৎকারের (১৭৭০-৭১ সাল) সময় থেকেই। গেটের উপরে শেকসপীয়রের প্রভাব অসামান্য। তাঁর প্রথম পর্বের নাট্যরচনা শেকসপীয়রের প্রভাবেই সৃষ্ট হয়েছে। নাট্য-বিষয়ে গেটে বহুসংখ্যক প্রবন্ধ রচনা করেন। গেটের পরে উল্লেখযোগ্য **শিলার**। তাঁর নাটকের ভূমিকাগুলি নাট্য-আলোচনায় মূল্যবান সম্পদ। তাঁর নাট্য-প্রবন্ধ—বিশেষ করে ট্র্যাজেডি-বিষয়ক আলোচনা বিশেষ দৃষ্টি দাবি করতে পারে।

Gotthold Ephraim Lessing (1729-81)-কৃত—Humburgische Dramaturgie (1769) অষ্টাদশ শতাব্দীর জার্মান নাট্য-চিন্তার সর্বাপেক্ষা উল্লেখযোগ্য নিদর্শন। ১৭৬৭ খ্রীষ্টাব্দে লেসিঙ হামবুর্গের জাতীয় থিয়েটারে সমালোচক হিসাবে যোগদান করেন এবং দুবছর ধরে নাটকের ও অভিনয়ের সমালোচনা করেন। এই খণ্ড সমালোচনাসমূহ একত্রে Humburgische Dramaturgie নামে পুনর্মুদ্রিত হয়। এই সমালোচনার ভিতর দিয়ে লেসিঙ এরিস্টটলের সংকীর্ণ ব্যাখ্যার বিরুদ্ধে—ফরাসীদের সংকীর্ণ ঐক্যাদর্শের বিরুদ্ধে সংগ্রাম করেন এবং জার্মান নাট্যকারদের দৃষ্টি ইংলণ্ডের নাট্যাদর্শের দিকে আকর্ষণ করতে চেষ্টা করেন। এই গ্রন্থখানি পাঠ করলে সকলেই বিশেষতঃ নাট্যকাররা উপকৃত হবেন। এই আলোচনার প্রথম সংখ্যায়, লেসিঙ গল্পকে নাটকে রূপান্তরিত করার সমস্যা সম্বন্ধে নাট্যকারের দৃষ্টি আকর্ষণ করতে গিয়ে লিখেছেন—"It is not easy to convert a touching little story into a touching drama. True it costs little trouble to invent new complications and to enlarge

separate emotions into scenes. But to prevent these new complications from weakening the interest or interfering with probability, ***to transfer oneself from the point of view of a narrator into the real standpoint of each personage** to let passions arise before the eyes of the spectator in lieu of describing them and to let them grow up without effort in such illusory continuity that he must sympathise, whether he will or not ; this it is which is needful ..." এতে নাট্যকারের কর্তব্য অতি সুন্দর ভাবে নির্দেশিত হয়েছে। to transfer oneself......থেকে needful পর্যন্ত যে কয়টি কথা বলেছেন, তাতে ঔপন্যাসিকের ও নাট্যকারের মৌলিক পার্থক্য পরিষ্কার করেই বলা হয়েছে। তাঁর দ্বিতীয় নির্দেশ এই—"If heroic sentiments are to arouse admiration, the poet must not be too lavish of them..." অর্থাৎ কোন ভাবাদর্শ বা আবেগ নিয়ে বার বার বাগাড়ম্বর করতে নিষেধ করেছেন। *তৃতীয় নির্দেশ—খ্রীষ্টধর্মমূলক ট্র্যাজেডি (Christian Tragedy) সম্পর্কে এবং নির্দেশটি খুবই মূল্যবান। এই জাতীয় ট্র্যাজেডির নায়করা সাধারণতঃ 'শহীদ'। কিন্তু যে যুগে 'voice of healthy reason' প্রবল সে যুগে, ধর্মান্ধের নির্বুদ্ধিতা ও সমাজের দাবি উপেক্ষা করে অকারণ আত্মোৎসর্গ খুব একটা গভীর আবেদন সৃষ্টি করতে পারে না। এঁদের নির্বুদ্ধিতাপ্রসূত আত্মোৎসর্গ আমাদের মধ্যে—শুধু 'melancholy tears'-ই জাগায়—ট্র্যাজেডির 'tear' জাগাতে পারে না। সুতরাং এই ধরনের শহীদকে নায়ক করে নাটক লিখতে হলে লেখককে কয়েকটি বিষয়ে সতর্ক দৃষ্টি রাখতে হবে—"let him be careful to give to his actions the purest and most incontrovertible motives, let him place him in an unalterable necessity of taking the step that exposes him to danger, let him not suffer him to seek death carelessly or insolently challenge it." এই ধর্মমূলক ট্র্যাজেডি সম্বন্ধে আরো একটি সতর্কবাণী তিনি উচ্চারণ করেছেন। সতর্কবাণী এই যে লৌকিক জীবনে যাই হোক না কেন, নাটকে অতিপ্রাকৃতকে প্রশ্রয় দেওয়া অনুচিত। রঙ্গমঞ্চে —"everything that has to do with the character of the personages must arise from natural causes...... The motives for every resolve, for every change of opinion or even thoughts must be carefully balanced against each other so as to be in accordance with the hypothetical character, and must never produce more than they could produce in accordance with strict probability." লেসিঙ প্রশ্ন তুলেছেন—খাঁটি খ্রীশ্চিয়ান চরিত্র—অর্থাৎ শান্তরসের চরিত্র অনাটকীয় নয় কি ?—Does not the

gentle pensiveness, the unchangeable meekness that are his essential features, war with the whole business of tragedy that strives to purify passions by passions? খাঁটি খ্রীশ্চিয়ানের আচরণ এবং আশা—পরলোকে পুরস্কার পাওয়ার আশা—নাটকীয় জীবনের দ্বন্দ্বসংঘাতকে আমরা যে নিরপেক্ষ দৃষ্টিতে দেখতে চাই, সেই নিরপেক্ষতা ব্যাহত করে না কি? প্রশ্নটির তাৎপর্য সুদূরপ্রসারী। পৌরাণিক ট্র্যাজেডির অস্তিত্ব সম্ভব কি না—এই প্রশ্নেরই উত্থাপন। তারপর, ঐতিহাসিক ঘটনা থেকে নাটক তৈরি করতে হলে নাট্যকারকে বিশেষ করে যে বিষয়ে সতর্ক থাকতে হবে তা-ও লেসিঙ আলোচনা করেছেন। ইতিহাস ও ঐতিহাসিক নাটক যে এক বস্তু নয়, ঐতিহাসিক নাটকের মুখ্য উদ্দেশ্য যে নাটকের সাহায্যে ঐতিহাসিক সত্যের উপস্থাপনা নয়, আরো—'totally different and nobler aim' তার থাকে—এরিস্টটলের আলোচনার ধারা অনুসরণ করে লেসিঙ বিচার করেছেন। (১৯নং—২৪নং)

এরিস্টটলের মতো তিনিও সিদ্ধান্ত করেছেন—The object of tragedy is more philosophical than the object of history. যে নাট্যকার বিখ্যাত ব্যক্তির বা জাতির কীর্তিকলাপ প্রদর্শনের উদ্দেশ্যেই ঐতিহাসিক নাটক (ট্র্যাজেডি) লিখতে যান, ইতিহাসকে ভাবপ্রকাশের উপায় হিসাবে ব্যবহার না করে লক্ষ্য হিসাবেই গণ্য করেন তিনি কাব্যের অবমাননাই করেন; কারণ* নিখুঁত ইতিহাস রচনা করা নাট্যকারের উদ্দেশ্য নয়—ইতিহাস তাঁর কাছে লক্ষ্যে পৌছানোর উপায়মাত্র। লক্ষ্য—ভাব ও আবেগকে চিত্তাকর্ষক করা। ইতিহাস থেকে নাট্যকার কতকগুলি নাম ও ঘটনা সংগ্রহ করেন এবং তাদেরই সংগ্রহ করেন যারা তাঁর অভিপ্রায় সিদ্ধ করতে সমর্থ। যাঁরা ট্র্যাজেডিকে জাতীয় অভিমান চরিতার্থ করতে বা ব্যক্তিপ্রশস্তি ও চরিত্র-রচনায় নিযুক্ত করেন তাঁরা ট্র্যাজেডির প্রকৃত গৌরব খর্ব করেন। ঈশপের গল্পের সঙ্গে নাটকের মূল পার্থক্য কোথায় তা-ও লেসিঙ নির্দেশ করতে চেষ্টা করেছেন—ঈশপের মুখ্য উদ্দেশ্য নীতি-সূত্র প্রচার করা। নীতি-সূত্র প্রচারিত হলেই গল্পের উদ্দেশ্য সিদ্ধ হয়। নীতি-মূলক গল্পের লেখকের দৃষ্টি ব্যক্তি-চরিত্র বা রসের উপর নিবদ্ধ থাকে না, আবদ্ধ থাকে—উপদেশের উপরে। তিনি আমাদের—'interest' বা আনন্দিত করেন না, 'instruct' করেন—শিক্ষা দিতে চান। তার আবেদন—বুদ্ধির কাছে, হৃদয়ের কাছে নয়। অন্যপক্ষে নাটকের উদ্দেশ্য—কোন নৈতিক উপদেশ দেওয়া নয়—

* "Historical accuracy is not his aim but only the means by which he hopes to attain his aim, he wishes to delude us and touch our hearts through this delusion........ History is for tragedy nothing but a store house of names wherewith we are used to associate certain claracters. If the poet finds in history circumstances that are convenient for the adornment or individualising of his subject well, let him use them."

নাটক সৃষ্টি করতে চায়—"passions which the course and events of its fable arouse and treat"—অথবা "pleasure accorded by true and vivid delineation of characters and habits"। ইতিহাস ও নীতিমূলক গল্পের সঙ্গে রসাত্মক রচনার মৌলিক পার্থক্য কোথায়, এরিস্টটলের নির্দেশ অনুসরণ করে লেসিঙ অতি সুন্দরভাবে আলোচনা করেছেন। তাঁর আলোচনায় ট্র্যাজেডি এবং কমেডি লেখা নিয়ে যে যে সমস্যা তখন দেখা দিয়েছিল—বিশেষ করে ট্র্যাজেডিতে হাস্যরসের দৃশ্য এবং কমেডিতে করুণ রসাত্মক ঘটনার উপস্থাপনা করায় যে সমস্যা দেখা দিয়েছিল সেই সব সমস্যার উপরে আলোকপাত করার চেষ্টা করেছেন। তিনি 'প্যাথেটিক কমেডি' 'কমিক ট্র্যাজেডি' শ্রেণীর রচনার ঔচিত্য সম্বন্ধে প্রশ্ন তুলেছেন এবং বাস্তবতার দোহাই দিয়ে হাসির সঙ্গে চোখের জল মিশিয়ে নতুন নতুন স্বাদের রস তৈরি করার চেষ্টা সর্বান্তঃকরণে সমর্থন করতে পারেননি। তারপর, কমেডির স্বরূপ আলোচনাতেও তিনি প্রচলিত মতের সমালোচনা-প্রসঙ্গে সূক্ষ্মগ্রাহী দৃষ্টির পরিচয় দিয়েছেন।

এই আলোচনার ভিত্তি অবশ্য এরিস্টটলের কমেডি বিষয়ক সিদ্ধান্ত—'dramatizing the ludicrous'। যা হাস্যোদ্দীপক তাই যে হেয় বা বিকৃত এ কথা লেসিঙ মানতে চান না। তাঁর মতে উপহাসের আঘাত দিয়ে বিকৃতির সংশোধন করা কমেডির উদ্দেশ্য নয়। কারণ—হেয় হলেই হাস্যকর হবে অন্য কিছু হলে হবে না এমন কথা বলা যায় না। ধরা যাক—অন্যমনস্ক একটি ব্যক্তির হাস্যোদ্দীপক আচরণের দৃষ্টান্ত। ব্যক্তিটি হেয় বা অসৎ—কোনটিই নয় অথচ তার আচরণে আমরা হাসি। লেসিঙের সিদ্ধান্ত—"we can laugh at a man occasionally laugh about him, without in the least deriding him"—অতএব কমেডির উদ্দেশ্য "consists in laughter itself, in the practice of our powers to discern the ridiculous, to discern it easily and quickly under all cloaks of passion and fashion ; in all admixture of bad and good qualities, even in the wrinkles of solemn of earnestness" (২৯ নং)।

লেসিঙের পরে, গ্যেটে (১৭৪৯-১৮৩২) এবং শিলার (১৭৫৯-১৮০৫) দুই শক্তিমান নাট্যকার এবং সমালোচক। এঁদের রচিত নাটকের ভূমিকাগুলি খুবই চিন্তাপূর্ণ এবং চিত্তাকর্ষক। অষ্টাদশ শতাব্দীর দশম দশকে শিলার দর্শন ও শিল্পদর্শনের দিকে ঝুঁকে পড়েন এবং ট্র্যাজেডির স্বরূপ সম্বন্ধে নানা বক্তৃতা করেন।** শিলারের 'দস্যু' (রবার্স) নাটকখানির জার্মানীর নাট্য আন্দোলনে একটি ঐতিহাসিক গুরুত্ব রয়েছে। নাটকের ভূমিকায় নাট্যকার লিখেছেন—নাটকখানি নাট্যবিধি যথাযথভাবে অনুসরণ করেনি—এবং সেই হিসাবে—'merely…a dramatic narrative', 'নাটকাকারে

** [শিলারের গ্রন্থাবলী ৭ খণ্ড বন সংস্করণ—ষষ্ঠ খণ্ডে নাট্যচিন্তা—শিল্পবিষয়ক ও দার্শনিক প্রবন্ধাবলী রয়েছে এবং দ্বিতীয় খণ্ডে গ্যেটের লেখা পত্রাবলী]।

উপন্যাস'। তিন ঘণ্টার মধ্যে বহুরকমের এবং বহুকালব্যাপী ঘটনাকে ঠেসে দেওয়া হয়েছে। কাজেই নাটকখানি আয়তনে অপেক্ষাকৃত বৃহৎ। নাটকখানির প্রতি যে বিরূপ মনোভাব দেখা দিয়েছে তার কারণ—নাটকের অপ্রচলিত বিষয়বস্তু। দস্যুদের জীবনকে এতখানি মর্যাদা দেওয়ায় অনেকেই অসন্তুষ্ট হয়েছেন—নীতির অবমাননা আশংকা করে ক্ষুব্ধ হয়েছেন। এই সব সাধারণবুদ্ধিরা বুঝতে পারেননি যে পাপের পরাজয় এবং ধর্মের ও সুনীতির জয় দেখাতে যিনি ইচ্ছা করেন তাঁকে পাপকে সবরকম বিকৃতিসহ লোকচক্ষুর সামনে স্পষ্টাকারে তুলে ধরতে হবে—"he must diligently expose its dark mazes···"। পাপের উৎপত্তি ও বিবৃদ্ধিকে এই নাটকে উজ্জ্বল আলোকে দেখানো হয়েছে, শয়তানকে শক্তির চূড়ায় বসিয়ে নিরীক্ষণ করা হয়েছে এবং সত্য ও ন্যায়ের পরিপ্রেক্ষিতে দাঁড় করিয়ে তার জীবনের ও কার্যের মূল্য বিচার করা হয়েছে—"I have painted nature to the life"—দেখিয়েছি দস্যু বলেই কোন লোক সর্বতোভাবে হীন বা দীন নয়। দুর্নীতিপরায়ণের কোমল হৃদয়বৃত্তিগুলি মরে যেতে পারে বটে কিন্তু তাই বলে বুদ্ধিতে বা শক্তিতেও সে হীন হবে এমন কোন নিয়ম নেই। মন্দের ষোল আনাই মন্দ হবে—এ নিয়ম কোথাও নেই—বিধাতার সৃষ্টিতেই যখন নেই শিল্পের জগতেও থাকতে পারে না।—"Every man even the most depraved bears in some degree the impress of the Almighty's image and perhaps the greatest villain is not farther removed from the most upright man than the petty offender" প্রত্যেক মানুষেরই দোষগুণ আছে। সম্পূর্ণ নির্দোষ এবং সম্পূর্ণ নির্গুণ ব্যক্তি কল্পনার সামগ্রী—বাস্তবিক মানুষ নয়। শয়তান ব্যক্তি তার শয়তানি শক্তি দিয়ে একই সঙ্গে আমাদের মধ্যে ঘৃণা এবং বিস্ময় উদ্রেক করতে পারে। মিলটনের 'শয়তান', গ্রীক নাটকের নায়িকা 'মিডিয়া', শেকসপীয়রের 'তৃতীয় রিচার্ড' যুগপৎ ঘৃণা ও বিস্ময় উদ্রেক করে। মানুষকে যথাযথভাবে রূপ দিতে গেলে দোষের সঙ্গে সঙ্গে তার গুণকেও দেখাতে হবে। মানব-সমাজকে যদি বাঘের বিরুদ্ধে সতর্ক করতে হয় তবে বাঘের গায়ের কোমল ও সুন্দর কালো কালো দাগ ভর্তি চামড়াটাও দেখিয়ে দিতে হবে যাতে বাঘকে দেখলেই সকলে চিনতে পারে। পাপকে ঢেকে-রেখে দেখালে চলবে না—পাপের কুটিলতা ও জটিলতাকে উলঙ্গ করে দেখাতে হবে।

শিলারের এই মনোভাবে ঐ যুগের প্রগতিশীল মনের বাস্তবপরায়ণতা (true to nature) সুন্দরভাবে প্রতিফলিত হয়েছে।

'ট্র্যাজেডি-নাট্য-কলা'-নিবন্ধে (১৭৯২) শিলার বর্ণনাধর্মী রচনার সঙ্গে দৃশ্যধর্মী রচনার পার্থক্য নির্দেশ করতে অনেক কথা বলেছেন এবং প্রত্যক্ষ উপস্থাপনা বলতে কি বুঝায় সুন্দরভাবে ব্যাখ্যা করেছেন; বলেছেন—বর্ণনায় বস্তুকে দূরে স'রিয়ে দেওয়া হয়, প্রত্যক্ষ উপস্থাপনায় বস্তুকে চোখের সামনে দাঁড় করিয়ে দেওয়া হয় —"All narrative forms make of the present something past, all dramatic form makes of the past a present"—অর্থাৎ বর্ণনাধর্মী

শ্রব্য রীতিতে বর্তমানকে অতীতে পরিণত করা হয়, আর নাট্যরীতি অতীতকে বর্তমানে পরিণত করে। ট্র্যাজেডির সম্বন্ধে শিলার যে আলোচনা করেছেন তাতে কয়েকটি উল্লেখযোগ্য বিষয় রয়েছে। প্রথমতঃ তিনি ট্র্যাজেডির 'কার্যে'র নৈতিক গুরুত্বের দিকে বিশেষভাব দৃষ্টি আকর্ষণ করেছেন—বলেছেন ট্র্যাজেডির উপস্থাপ্য হবে—'moral action ; that is an action comprehended in the field of free will"। দ্বিতীয়তঃ—ট্র্যাজেডি শোচনাজনক (pity) ঘটনার অনুকরণ—Poetic imitation of an action deserving of pity, (লক্ষণীয়, এরিস্টটলের 'Pyity and fear'-এর স্থলে শুধু pity-র কথা বলা হয়েছে)। প্রসঙ্গতঃ শিলার, ইতিহাসের সঙ্গে ট্র্যাজেডির মৌলিক পার্থক্য কোথায় তা-ও আলোচনা করেছেন—'historic imitation' এবং poetic imitation-এর পার্থক্য এই যে historic end—যেখানে সেখানে তথ্য জানানো বা তথ্যের কারণ জানানো তথা শিক্ষাদানই মুখ্য উদ্দেশ্য ; যেখানে 'poetic end' সেখানে রস সৃষ্টিই মুখ্য উদ্দেশ্য—সেখানে ঘটনা উপস্থাপনা করা হয়—"to move us and to charm our souls by the medium of this emotion." ঐতিহাসিকের লক্ষ্য 'ঐতিহাসিক সত্য', কবির লক্ষ্য—'কাব্যিক সত্য' (poetic truth)। এরূপ অবস্থায়—"it is therefore betraying very narrow ideas on tragic art, or rather poetry in general to drag the tragic poet before the tribunal of history and to require instruction of the man who by his very title is only bound to move and charm you" ট্র্যাজেডি সম্বন্ধে আর যা বলেছেন তা খুবই মামুলী।

মহাকবি গোয়েটের (গেটে) নাটকের ভূমিকাগুলিও নাট্যচিন্তার উল্লেখযোগ্য নিদর্শন। অবশ্য পত্রাবলীতেই গোয়েটের সমালোচক-সত্তাব সুন্দর পরিচয় ফুটে উঠেছে। উনবিংশ শতাব্দীর নাট্য-চিন্তার পরিচয় দেওয়ার সময়ে গোয়েটের চিন্তার বিশেষ পরিচয় দেওয়া হবে।

অষ্টাদশ শতাব্দীর নাট্য-চিন্তা (ইংলণ্ড)

অষ্টাদশ শতাব্দীতে ইংলণ্ডীয় নাট্য-চিন্তার নিদর্শন পাওয়া যায় নিম্নলিখিত লেখকের রচনায় :

(ক) **জর্জ ফার্কুহার** (১৬৭৮–১৭০৭)-রচিত নাটকগুলির ভূমিকায় বিশেষতঃ তাঁর—"এ ডিসকোর্স আপন কমেডি ইন রেফারেন্স টু দি ইংলিশ স্টেজ" নামক পত্রে (১৭০২ খৃষ্টাব্দে লিখিত)

(খ) **জোসেফ এডিসন** (১৬৭২-১৭১০) ও স্টীল সম্পাদিত 'স্পেকটেটর' পত্রিকায় লিখিত এডিসনের নাট্যবিষয়ক নিবন্ধাবলী (১৭১১-১৪)

(গ) স্যামুয়েল জনসন (১৭০৯-৮৪)-রচিত—(ক) 'লাইভস্ অফ দি পোয়েটস্' (রো, কনগ্রিভ, ড্রাইডেন, ওটওয়ে, এডিসন, গে প্রমুখের জীবনী) (খ) 'দি র‍্যামবলার' পত্রিকার ১২৫, ১৩৯ এবং ১৫৬ সংখ্যক নিবন্ধ (গ) প্রিফেস্ টু শেক্সপীয়ার (১৭৬৫)।

(ঘ) অলিভার গোল্ডস্মিথ (১৭২৮-৭৪)-রচিত (ক) 'এ্যান এনকোয়েরি ইনটু দি প্রেজেন্ট স্টেট্ অফ পোলাইট লারনিঙ ইন ইয়োরোপ' (১৭৫৯) (খ) 'গুড নেচার্ড ম্যান'-এর ভূমিকা (১৭৬৮) (গ) 'এ্যান এসে অন দি থিয়েটার; অর এ কম্প্যারিজিন বিটুইন লাফিং এ্যাণ্ড সেন্টিমেণ্টাল কমেডি' (১৭৭২)।

জর্জ ফার্কুহারের 'ডিসকোর্স আপন কমেডি' সমালোচক কোলিয়েরের কঠোর সমালোচনার প্রতিবাদে লেখা এবং প্রাচীন ঐক্যবিধির বিরুদ্ধে সমালোচনা। তাঁর প্রথম প্রশ্ন—"by what authority should Aristotle's rules of poetry stand so fixt and immutable ?......"

দুয়ে দুয়ে চার এমন কোন সনাতন নিয়মের উপরে ভিত্তি করেই যদি এরিস্টটল লিখে থাকেন* তবে তার কাব্যশাস্ত্র দুহাজার বৎসর আগে যেমন উপযোগী ছিল আজ তেমন উপযোগী নয় কেন ? তবে কাল-ঐক্য—স্থান-ঐক্যযুক্ত সরল বৃত্তের নাটক 'লিনকন্‌স ইন ফিল্ড' মঞ্চে আজ আর চলে না কেন ? আসল কথা এই—ফার্কুহার মনে করেন যে—সব পণ্ডিতই তাঁর অতীত ও সমসাময়িক রচনা বিচার-বিশ্লেষণ করে সূত্র তৈরি করেন এবং এরিস্টটলও তাই করেছিলেন। আজ প্রাচীন কালের সূত্র আধুনিক কালের রচনায় সর্বাংশে প্রযুক্ত হতে পারে না—পারে না বলেই—আজ এরিস্টটলের সূত্র এবং বিধিনিষেধ সবক্ষেত্রে এবং সর্বতোভাবে প্রযোজ্য নয়। ফার্কুহারের বিশেষ বক্তব্য এই যে জাতীয় রুচি এবং যুগ-রুচি শিল্পের রূপ-রসকে অনেক পরিমাণে নিয়ন্ত্রিত করে থাকে। তবে এ কথাও সত্য—সমস্ত রূপ বৈচিত্র্যের অন্তরালে মুখ্য উদ্দেশ্যের কেন্দ্রটি প্রায় একই থাকে।

কি দৈবিক সৃষ্টি, কি মানবিক সৃষ্টি—সব ক্ষেত্রেই—"final cause is the prime mover"—এবং এই 'final cause'ই সৃষ্টির সমগ্র ব্যাপার নিয়ন্ত্রিত করে থাকে। যেমন ধরা যাক কমেডির কথাই। কমেডির উদ্দেশ্য গোড়াতেও যা ছিল এখনও তাই আছে—"Comedy is no more at present than a well-framed tale handsomely told as an agreeable vehicle for counsel or reproof." প্রত্যেক জাতির এবং যুগের বুদ্ধি ও রুচি ভিন্ন, সুতরাং তাদের

* If his rules of poetry were drawn from certain and immutable principles and fixed on the basis of nature, why shold not his Ars poetica be as efficatious now as it was two thousand years ago ? And why should not a single plot, with perfect unity of time and place do as well at Lincoln's Inn-fields as at the play-house of Athens ?

কমেডিও ভিন্ন হতে বাধ্য। বিধিসম্মত হওয়া সত্ত্বেও অনেক রচনা রুচিসম্মত না হওয়ায়, আনন্দ দিতে বা রসসৃষ্টি করতে পারে না।

'ঐক্য-বিধি' সমালোচনা প্রসঙ্গে ফার্কুহার উল্লেখযোগ্য কয়েকটি কথা বলেছেন। তিনি দেখাতে চেয়েছেন—নাটকের অভিনয়-কালের ব্যাপ্তি এবং ঘটনার কালের ব্যাপ্তি সমান করতে গেলে, চব্বিশ ঘণ্টা ব্যাপী বা বার ঘণ্টা ব্যাপী কার্য উপস্থাপনা করা সম্ভব নয়। চব্বিশ ঘণ্টা ব্যাপী বা বার ঘণ্টা ব্যাপী কার্যকে তিন ঘণ্টায় অভিনয় করলে যদি কাল-ঐক্য বজায় থাকে, তবে—"You may with as much reason allow the play the extent of a whole year; and if you grant me a year, you may give me seven, and so to a thousand."—দু মিনিটকে এক মিনিটে পরিণত করার চেয়ে হাজার বছরকে তিন ঘণ্টার মধ্যে উপস্থাপনা করা বেশী অসম্ভব ঘটনা নয়। স্থান-ঐক্য সম্বন্ধেও একই কথা প্রযোজ্য। কাল-ব্যাপ্তির সঙ্গে স্থান-বৈচিত্র্যের অবিচ্ছেদ্য সম্পর্ক রয়েছে। কার্যের ব্যাপ্তি যেখানে পাঁচ বছর, সেখানে স্থান কনস্টানটিনোপল থেকে ডেনমার্ক, ডেনমার্ক থেকে ফ্রান্স—ফ্রান্স থেকে ইংলণ্ডে পরিবর্তিত হবে তাতে আর বিস্ময়ের কি আছে!

জোসেফ এডিসনের ধাত একটু বিপরীত—ফার্কুহার যেখানে রোমান্টিক গঠনের সমর্থক, এডিসন সেখানে ক্ল্যাসিক্যাল গঠনের সমর্থক; যেমন—'ট্র্যাজি-কমেডি' শ্রেণীর রচনাগুলি তিনি পছন্দ করেননি, তেমনি সমসাময়িক ইংরেজি ট্র্যাজিডিগুলিতে নৈতিক সুরের অভাব লক্ষ্য করে ক্ষোভ প্রকাশ না করে পারেননি। ইংরেজ নাট্যকারদের 'পোয়েটিক জাস্টিস'-প্রবণতার নিন্দা করে তিনি লিখেছেন—ইংরেজ ট্র্যাজেডি-নাট্যকারদের ধারণা হয়েছে—নাটকের ভিতরে সৎলোকের দুঃখ দুর্গতির রূপ যত তীব্র ভাবে দেখানো হোক, পরিণামে দুর্দশাগ্রস্ত ব্যক্তিকে দুর্গতির কবল থেকে মুক্ত করা দরকার—ধর্মের জয় অধর্মের ক্ষয় দেখিয়ে নাটকের উপসংহার করা উচিত। কার মাথায় এই নিয়ম জন্মেছে জানিনে কিন্তু এ জানি যে এর কোন বাস্তব ভিত্তি নেই, যুক্তি নেই এবং প্রাচীন সাক্ষ্যও তেমন নেই। এরিস্টটল প্রমাণ করেছেন—"unhappy ending is the right ending"। বহু ভাল ভাল নামকরা নাটক এই রীতিতে লেখা। অবশ্য 'happy ending'-এর ভাল ট্র্যাজেডি যে অসম্ভব বা কোন কালে হয়নি তা বলছিনে। এই ধরনের একাধিক ভাল ট্র্যাজেডি লেখা হয়েছে এবং সেক্সপীয়ার এবং আরো অনেকের বিয়োগান্ত পরিণামের নাটককে মিলনান্ত করা হয়েছে। সুতরাং পোয়েটিক জাস্টিস না থাকলে ভাল ট্র্যাজেডি হতে পারে না—এ ধারণা ভুল। এডিসনের মতে ইংরেজি থিয়েটারের ভীষণ মারাত্মক আবিষ্কার 'the most monstrous invention' 'ট্র্যাজি-কমেডি'। এর চেয়ে 'absurd' কিছু কল্পনা করা যায় না। এডিসনের 'কেটো'র মতো নীরস আর কি আছে?

একাধিক বৃত্তের ট্র্যাজেডিগুলিও আপত্তিজনক। ট্র্যাজি-কমেডির মতো এখানে রসের বিপর্যয় ঘটে না বটে, কিন্তু অবান্তর বিষয়ের অবতারণায় রসের গতিবেগ ও নিবিড়তা ব্যাহত হয়। যদি একাধিক বৃত্ত রাখতেই হয় তবে এমন বৃত্ত রাখা উচিত যা প্রধান কার্যের সঙ্গে খুব ঘনিষ্ঠযোগে যুক্ত, যা প্রধান কার্যকে পরিপোষণ করবার জন্যই থাকে এবং একই উপসংহারে যার উপসংহার ঘটে।

স্যামুয়েল জনসনকে বসওয়েল যতখানি স্মরণীয় করে রেখে গেছেন তার নিজের রচনা ততখানি করেছে কিনা সন্দেহের বিষয়। তাঁর নাট্য-চিন্তায় মোটামুটি রোমান্টিক প্রবৃত্তিই লক্ষ্য করা যায়। ঐক্যবিধি সম্পর্কে তিনি যা বলেছেন তা ফার্কুহার আগেই বলেছেন। তিনি বলেন time of action এবং time of exhibition কাছাকাছি থাকবে—এটাই ঔচিত্যবোধের স্বাভাবিক চাহিদা বটে কিন্তু—"since it will frequently happen that some delusion must be admitted, I know not where the limits of imagination can be fixed." দুই অঙ্কের মধ্যে কত সময় যাচ্ছে তা নিয়ে সাধারণ লোকে —অর্থাৎ ঐক্য-সচেতন পণ্ডিত ছাড়া আর কেউই মাথা ঘামাতে যায় না। সহজ অনুমানে ভর করে এক নিমিষে বহু নিমিষ অতিক্রম করা যায়। যিনি তিন ঘণ্টাকে গুণ করে বার ঘণ্টায় বা চব্বিশ ঘণ্টায় পরিণত করতে পারেন তিনি অবশ্য আরো অনেক বেশী ঘণ্টায় পরিণত করতে পারবেন। তারপর ট্র্যাজি কমেডি বিষয়ে জনসনের বক্তব্য একটু বিশেষ উল্লেখ দাবি করতে পারে। জনসন বলতে চেয়েছেন যাঁরা বাস্তবতাপ্রিয় তাঁরা ট্র্যাজেডির সঙ্গে কমেডি মেশানোকে অপাংক্তেয় বলে নিন্দা করতে পারবেন না। বিশেষ করে ট্র্যাজি-কমেডি নিজেই নিজের জয়মাল্য আদায় করে নিয়েছে। নাটককে যদি 'mirror of life' বলা হয়, তাহলে লঘু ঘটনা ও গুরু ঘটনাকে অবিমিশ্র রাখা সম্ভব নয়। রসনিষ্পত্তিতে ব্যাঘাত ঘটে বলে যে যুক্তি দেওয়া হয়েছে তাও বিচার করে দেখা দরকার। একটা আবেগধারা চূড়ান্ত পর্যায়ে পৌছানোর আগে অন্য প্রকার আবেগ এসে উপস্থিত হলে পূর্বোক্ত আবেগের গতি ব্যাহত হয় অথবা অবান্তর বিষয়ের অবতারণায় চিত্ত বিক্ষিপ্ত হয়—এ কথা কতখানি সত্য? ট্র্যাজি-কমেডি শ্রেণীর নাটকগুলির অভিনয় কি সাক্ষ্য দেয়?—"Is it not certain that the tragic and comic affections have been moved alternately with equal force and that no plays have oftener filled the eye with tears and the heart with palpitation, than those which are variegated with interludes of mirth?" তারপর কমেডির প্রচলিত সংজ্ঞাগুলির বিচারেও জনসন বিচার-বুদ্ধির পরিচয় দিয়েছেন। কমেডির সংজ্ঞা দিতে সাধারণতঃ বলা হয় - যে কমেডি হচ্ছে "such a dramatic representation of human life, as may excite mirth" কিন্তু কি উপায়ে ঐ 'mirth' (আনন্দ) জাগানো হয় সে সম্বন্ধে কোন মতৈক্য নেই। (ক) কেউ বলেছেন—কমেডি

হীনচেতাদের (mean) উপস্থাপনা। (খ) কেউ বলেছেন—মন্দলোকের উপস্থাপনা। (গ) কেউ বলেছেন—কমেডি লঘু বিষয়ের (unimportant) উপস্থাপনা (ঘ) কেউ বলেছেন—কৃত্রিম ঘটনার উপস্থাপনা (fictitiousness)। জনসন বলতে চান—কমেডির উপাদান উল্লিখিত বস্তুগুলির মধ্যে সীমাবদ্ধ নয়। কমেডির উপস্থাপনা হীন বা মন্দ, লঘু বা কৃত্রিম হবেই এমন কোন কথা নেই।

কবি-নাট্যকার **অলিভার গোলড্‌স্মিথের** নাট্য-চিন্তা অষ্টাদশ শতাব্দীর—মিশ্ররসের নাটকের বিশেষতঃ 'সেন্টিমেণ্টাল কমেডি'-নামে—চিহ্নিত নাটকের সমালোচনার মধ্যে সীমাবদ্ধ। গোল্ড্‌স্মিথের বক্তব্য এই:—অন্যান্য আমোদ-প্রমোদের মতো থিয়েটারেরও কতকগুলি প্রথা ও সংস্কার থাকে। কোন বিষয়ে পরিতৃপ্তি এসে যাওয়ার পরে—যে-কোন পরিবর্তনকেই মানুষ উন্নতি বলে মনে করে থাকে। আগে ছিল ট্র্যাজেডির আধিপত্য, এখন চলছে কমেডির সমারোহ। ট্র্যাজেডির সেই সব জাঁকজমকপূর্ণ ঘটনা, কবিত্বপূর্ণ গাল-ভরা কথা এবং কৃত্রিম বাগ্‌বিন্যাসের স্থান অধিকার করেছে আজ কমেডির অতিবাস্তবিক সাধারণ জীবনের ভুল-ভ্রান্তির ও দোষগুণের দৃশ্যাবলী। ট্র্যাজেডি-কমেডির আগের সংজ্ঞা এখন প্রায় অচল। এরিস্টটলের মতে—ট্র্যাজেডির উপস্থাপ্য—ধনী-মানীদের ভাগ্য বিপর্যয় (misfortune of the great) এবং কমেডির উপস্থাপ্য—"a picture of the frailties of the lower part of mankind"—নিম্নশ্রেণীর লোকদের বিকৃতি বা ত্রুটি বিচ্যুতি। কিন্তু এখন নিম্ন ও মধ্য শ্রেণীর লোকের বিকৃতি বা ত্রুটি-বিচ্যুতির পরিবর্তে, তাদের দুঃখ-দুর্দশার করুণ কাহিনী উপস্থাপিত করা হচ্ছে—হাস্যরসের কমেডির স্থলে করুণরসের কমেডি—"the weeping sentimental comedy" রচনা করা হচ্ছে। এইসব সেন্টিমেণ্টাল কমেডিতে—"the virtues of private life are exhibited, rather than the vices exposed and the distresses rather than the faults of mankind make our interest in the piece."

মোট কথা, এই ধরনের 'সেন্টিমেণ্টাল কমেডি'তে নিম্নশ্রেণীর ও মধ্যশ্রেণীর লোকের দুঃখ-দুর্দশার দৃশ্য দেখিয়ে দর্শকের সহানুভূতি উদ্রেক করার চেষ্টা করা হয় বটে, কিন্তু 'truly pathetic' কিছু সৃষ্টি করা হয় না। এই জাতের 'জারজ ট্র্যাজেডি' (bastard tragedy) নতুন কিছু বলেই কি আদর পাবে? এদের কমেডি না বলে আর কোন নাম দিলেও, মূল দোষ থেকেই যাবে—'খচ্চর স্বভাব' (mulish production) ঘুচবে না। কমেডি কাঁদাতে চাইলে যদি দোষ না হয় তবে ট্র্যাজেডি হাসাতে চেষ্টা করলে দোষের কি হবে? বলা বাহুল্য, অলিভার গোলড্‌স্মিথ 'কমেডি' কথাটাকে তাঁর আলোচনায়—'নিম্নশ্রেণীর লোকের বৃত্ত' বুঝাতেই ব্যবহার করেছেন। তা না করলে, 'weeping comedy' কথাটার কোন অর্থই করা যায় না। নিম্নশ্রেণীর ও মধ্যশ্রেণীর জীবন নিয়েও যে ট্র্যাজেডি লেখা সম্ভব এ কথাটা গোল্ড্‌স্মিথের মাথায় ধরা পড়েনি।

অষ্টাদশ শতাব্দীর নাট্য-চিন্তা (ইতালী)

অষ্টাদশ শতাব্দীর প্রথম পাদে ইতালীতে আমরা পাই ক্রেসিম্বেনি, গ্রেভিনা, মুরাতোরি, এবং কোয়াড্রিয়ো এই চারজনকে। তারপর দেখা যায়—ফ্রান্সিস্কো মেরিয়া জেনোত্তি, জিরোলেমো তিরেবোশী এবং নাট্যকার স্কিপিয়োনি মাফেই প্যালেসি, এপোস্টোলো জেনো, *কার্লো গোলদোনি, কার্লো গোজ্জি, পিয়েত্রো মেতাস্থাশিয়ো, ভিত্তোরিয়ো আলফিয়েরি প্রভৃতি সমালোচকদের।

উল্লিখিত চিন্তাশীলদের বিভিন্ন রচনার মধ্যে—গ্রেভিনার 'দেল্লা ট্র্যাজেডিয়া' লুগুই রিক্কোবনির—ইতালীয় ও ইয়োরোপের অন্যান্য দেশের থিয়েটার বিষয়ক লেখা এবং 'দেল্ল্ আর্টে রেপ্রেজেন্টেটিভা' (১৭২৫), গোলদোনির—'তিয়েত্রো কমিকো' (১৭৫১) এবং 'মেমোয়রিজ্' (১৭৮৭) বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। গোলদোনির 'ত্রিয়েত্রো কমিকো' (কমিক থিয়েটার) এবং 'স্মৃতিকথা'য় কমেডির ক্রমবিকাশ ঐক্যবিধি, 'কমেডিয়া দেল আর্টে'—অভিনয়ের রীতি, প্রকৃতি এবং ধরাবাঁধা পাত্র-পাত্রীর পরিচয়—প্রভৃতি বিষয় সম্বন্ধে অনেক তথ্য পাওয়া যায়। ঐক্য-বিধি-সম্পর্কে গোলদোনির অন্ধভক্তি নেই। ঐক্যবিধি যেখানে ঔচিত্য-বিরোধী, সেখানে তিনি ঐক্য ছেড়ে ঔচিত্য রক্ষার পক্ষপাতী। কমেডিকে গোলদানি দু-শ্রেণীতে ভাগ করেছেন—(ক) বিশুদ্ধ কমেডি (pure comedy) (খ) 'কমেডি অফ ইন্‌ট্রিগ' (comedy of intrigue)।

অষ্টাদশ শতাব্দীর নাট্য-চিন্তার সংক্ষিপ্ত পরিচয় এখানেই শেষ করছি। পাঠকরা অবশ্যই লক্ষ্য করবেন—এই শতাব্দীর চিন্তায় ট্র্যাজেডির এবং প্যাথেটিক ড্রামা বা সেন্টিমেন্টাল কমেডির বা সিরিয়াস ড্রামার পার্থক্য নিরূপণের চেষ্টা আকর্ষণীয় স্থান অধিকার করেছে এবং 'ঐক্য-বিধিকে কেন্দ্র করে পুরাতনপন্থী ও নতুনপন্থীদের মধ্যে জোরালো দ্বন্দ্ব দেখা দিয়েছে।

উনবিংশ ও বিংশ শতাব্দীর নাট্য-চিন্তা (জার্মানী)

উন বংশ শতাব্দীর নাট্য-চিন্তার সংক্ষিপ্ত পরিচয় গোয়েটের চিন্তা দিয়েই শুরু করা যাক। আগেই বলেছি যে গোয়েটে থিয়েটার প্রসঙ্গে বহু লেখা লিখেছেন বিশেষত: একারম্যান এবং সোরেতের সঙ্গে যে আলাপ-আলোচনা করেছেন (কনভারসেশানস্) তাতে সমালোচক গোয়েটে সুন্দরভাবে আত্মপ্রকাশ করেছেন। প্রথমতঃ দেখা যায়—গোয়েটে সমসাময়িক নাটকের প্র ণবত্তার অভাবের দিকে অঙ্গুলি নির্দেশ করেছেন। নাটকের মধ্যে জীবনের (লাইফ) চেয়ে তত্ত্ব (আইডিয়া) প্রধান হয়ে উঠছে—নাট্যকাররা 'easy, living representation' দিতে পারছেন না—এ অভিযোগ জোরগলায় প্রচার করেছেন। দ্বিতীয়তঃ, 'ঐক্য-বিধি'-সম্বন্ধে গোয়েটের ধারণা আধুনিকপন্থী—যা ঔচিত্য-বিরোধী তা যত প্রাচীনই হোক বর্জনীয়। গ্রীকনাট্যকারগণ সবক্ষেত্রে স্থান-ঐক্য মানেননি; ইউরিপিদিসের

'Phaiton' নাটকে মানা হয়নি। তৃতীয়তঃ, মোলিয়েরের 'কৃপণ' (Miser) নাটকের আলোচনা প্রসঙ্গে তিনি ট্র্যাজেডি-বোধের উপরে একটু নতুন আলোকপাত করবার চেষ্টা করেছেন। পিতা-পুত্রের স্বাভাবিক সম্পর্ক ধীরে ধীরে নষ্ট হয়ে যাওয়া—তাঁর মতে "in a high sense tragic"। গোয়েটার ধারণা—"what is tragic there or indeed anywhere except what is *intolerable* ? অর্থাৎ তা-ই ট্র্যাজিক—যা আমাদের মনে অসহ্য বেদনা সৃষ্টি করে। অসহ্য বেদনাকে ট্র্যাজেডির লক্ষণ রূপে গণ্য করা—'pity'-কেই মুখ্য লক্ষণ বলে স্বীকার করা। যদিও, এরিস্টটলের সূত্র 'fear and pity' সম্বন্ধে গোয়েটে সচেতন এবং ভয়কে তিনি ভাগ করে—'দৈহিক ক্ষতির আশংকা' (angst) এবং 'মানসিক আতঙ্ক' (Bangigkeit) দুই শ্রেণীতে পৃথক করেছেন, তবু 'pity'কেই যে ট্র্যাজেডির বিলক্ষণ লক্ষণ বলে মনে করেছেন তা বুঝতে কষ্ট হয় না। তিনি বলেছেন—'ভয়' শুধু যে ট্র্যাজেডিতেই উদ্রিক্ত হয় তা নয়, অন্যবিধ রচনাতেও হয়ে থাকে সুতরাং ট্র্যাজেডির বিশেষ লক্ষণ বলতে অবশিষ্ট থাকছে—'pathos'। 'মহাকাব্য ও নাটক'-প্রবন্ধে ট্র্যাজেডি ও মহাকাব্যের বিষয়বস্তুর ঐক্যনির্দেশ করতে যেয়ে তিনি লিখেছেন—"The subjects of epic poetry and of tragedy should be altogether human, full of significance and pathos"। বলা বাহুল্য, এখানে 'পেথোস' বা শোচনীয়তাকেই বিশেষ লক্ষণ বলে নির্দেশ দেওয়া হয়েছে। ট্র্যাজেডির উদ্দেশ্য 'circumscribed suffering' উপস্থাপনা করা—এ কথাটিও একই লক্ষ্যে অঙ্গুলি নির্দেশ করছে। চতুর্থতঃ,—ট্র্যাজেডির নায়ক অবস্থা বিশেষে নিষ্ক্রিয়ও যে হতে পারে, 'ইডিপাস ইন কোলোনোস' এবং 'ফিলকটিটিস' নাটকের স্থবির, নিরুপায় এবং দুর্বল নায়কই তার প্রমাণ—এই সব নায়ক 'does not act but suffers'—'passive'।

গোয়েটের পরে উল্লেখযোগ্য নাট্যচিন্তাশীল **আগস্ট উইলহেল্ম শ্লেগেল** (১৭৬৭- ৮৪৫)। অগাস্ট উইলহেল্ম শ্লেগেল এবং কার্ল উইলহেল্ম ফ্রিডরিক—দু ভাইয়ের যুগ্ম সম্পাদনায় 'এথেনিয়ুম' পত্রিকা প্রকাশিত হয় এবং দুজনের চেষ্টায় সাহিত্যে রোমান্টিক আন্দোলন তীব্র বেগ লাভ করে। দু-ভায়ের নামে প্রকাশিত 'ক্যারাক্টারিস্টিকেন' (১৮০১) গ্রন্থ বহু প্রগতিপন্থী রচনার জন্য বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। অধ্যাপক শ্লেগেলের নাট্য-চিন্তার সর্বাগ্রগণ্য নিদর্শন—'নাট্য কলা ও সাহিত্যবিষয়ক বক্তৃতা' (Lectures on Dramatic Art and Literature—নামে ইংরেজীতে অনূদিত)। বহু ভাষায় বক্তৃতাবলী অনূদিত হয়েছে। নাটকের সংজ্ঞা, নাটকীয়ত্বের স্বরূপ, কমেডির ও ট্র্যাজেডির স্বরূপ প্রভৃতি বিষয়ে শ্লেগেল মূল্যবান আলোচনা করেছেন। প্রথমতঃ, নাটক কি কি গুণে সু-অভিনেয় হয়—'থিয়েট্রিকাল' হয়—এই প্রশ্নের উত্তর দিতে যেয়ে শ্লেগেল 'perspicuity, rapidity and energy' এই তিনটি ধর্মের কথা বলেছেন ; অবশ্য জাতীয় চরিত্র ও দর্শকরুচির প্রকৃতির উপরেও যে রসনিষ্পত্তি ব্যাপারটি অনেক

পরিণামে নির্ভর করে সে কথা উল্লেখ করতে ভোলেননি। দ্বিতীয়তঃ, নাটকের গণ-রুচিসাপেক্ষতার মাত্রা সবচেয়ে বেশী বলে শ্লেগেল মনে করেন—"he must decidedly take part with one or other of the leading views of human life and constrain his audience also to participate in the same feeling." তৃতীয়তঃ, শ্লেগেল কমেডির এবং ট্র্যাজেডির মূলভাব বা প্রকৃতি দার্শনিক দৃষ্টিতে বিশ্লেষণ করবার চেষ্টা করেছেন—দেখিয়েছেন কমেডির উৎস লঘুমনোভাব—'sport' এবং তার ভিত্তি—জীব-সত্তা (animal part), আর ট্র্যাজেডির উৎস—গুরু মনোভাব (earnest) তার ভিত্তি—নৈতিক সত্তা (moral part)। 'tragic tone of mind'-ব্যাখ্যা প্রসঙ্গে শ্লেগেল যা বলেছেন যদিও ট্র্যাজেডির অধ্যায়ে বিশেষভাবে তা আলোচিত হবে তবু এখানে তা উদ্ধৃত করার লোভ সংবরণ করতে পারছিনে। শ্লেগেল লিখেছেন—মানুষই একমাত্র প্রাণী যে অতীত ও অনাগতকে দেখতে পারে। এই মহান সুযোগের আনন্দ তাকে অনেক মূল্য দিয়ে লাভ করতে হয়। Earnestness—ব্যাপক অর্থে, বিশেষ উদ্দেশ্য লাভের জন্য মানসিক শক্তির নিয়োগ। কিন্তু উদ্দেশ্যকে উপলব্ধি করতে গেলেই দেখা যায় দিগন্তরেখার মতো উদ্দেশ্যের রেখা উচ্চ থেকে উচ্চতর অর্থে সরে সরে যায় এবং শেষ পর্যন্ত পরমার্থে যে যেয়ে পৌঁছায়—অনন্তের কামনারূপে দেখা দেয়। আমাদের সীমাবদ্ধ অস্তিত্ব অনন্তের উপলব্ধিকে ব্যর্থ করে দেয়। আমাদের সব কিছু অনিত্য ও ক্ষণভঙ্গুর। জীবনের পিছনে মৃত্যু দাঁড়িয়ে আছে। তার হাত এড়ানোর শক্তি কারো নেই। এমন মিলন নেই যার মধ্যে বিচ্ছেদ লুকিয়ে নেই, এমন আনন্দ নেই যার সঙ্গে হারানোর বেদনা মিশে নেই। ট্র্যাজেডিতে আমরা জীবনকে এই দার্শনিক পরিপ্রেক্ষিতে রেখেই দেখতে চাই *—যে রচনায় উল্লিখিত 'tragic

* "When, however, we contemplate the relations of our existence, to the extreme limit of possibilities, when we reflect on its entire dependence on a chain of causes and effects stretching beyond our ken, when we consider how weak and helpless and doomed to struggle against the enormous powers of an unknown world, as it were ship-wrecked at our very birth; how we are subject to all kinds of errors and deceptions, any one of which may be our ruin; that in our passions we cherish an enemy in our bosoms; how every moment demand from us in the name of most sacred duties the sacrifice of our dearest inclinations and how at one blow we may be robbed of all that we have acquired with much toil and difficulty; that with every accession to our stores the risk of loss is proportionably increased and we are only the more exposed to the malice of hostile force; when we think upon all this every heart which is not dead to feeling must be overpowered by an in-expressible melancholy for which there is no other counterpoise than the consciousness of a vocation transcending the vocation of this earthly life."

tone of mind' থাকে তাকেই বলা হয়—tragic poetry। ট্র্যাজেডিকে এক কথায় বললে ঐভাবে বলা যেতে পারে—earnestness in the higher degree is the essence of tragic representation. এই 'earnestness'-এর বিপরীত কোটিতে রয়েছে -'disposition of mirth'—যা হচ্ছে "forgetfulness of all gloomy considerations in the pleasant feeling of present happiness"—সব কিছু ভুলে গিয়ে বর্তমান সুখে আনন্দে মেতে থাকার মনোবৃত্তি।

এই মনোভাবের কাছে—মানুষের ত্রুটিবিচ্যুতি বা বিকৃতি ঘৃণার বা অনুকম্পার বিষয় নয়; ঐ সব বিকৃতি তখন অন্তর্নিহিত অসঙ্গতির দ্বারা বুদ্ধিকে বা কল্পনাকে উদ্দীপিত করেই ক্ষান্ত হয়। ঘৃণা বা অনুকম্পা যেখানে জাগে সেখানে 'আর্নেস্টনেস' এসে যায়। সুতরাং যিনি কমিক-কবি হতে চান, তিনি, ঘৃণা বা অনুকম্পা না জাগে সেদিকে সতর্ক দৃষ্টি রাখবেন।

আগেই বলেছি—অতিসংক্ষিপ্ত এই পরিচয়। বিস্তারিত পরিচয় দেওয়া সম্ভবও নয়। কারণ তা করতে গেলে প্রত্যেকটি আলোচিত বিষয় এবং আলোচনা উল্লেখ করতে হয়। এখন থেকে পরিচয়ের বহর আরো ছোট করতে হবে। দিগদর্শন করাতে যতটুকু উল্লেখ দরকার শুধু ততটুকুই উল্লেখ করে ক্ষান্ত হব। শ্লেগেলের চিন্তার পরিচয় এখানে শেষ করছি।

শ্লেগেলের পরে জার্মানীর নাট্য-চিন্তায় বিখ্যাত সুরশিল্পী রিচার্ড ভাগনারের (১৮১৩-৮৩) নাম অবশ্যই উল্লেখযোগ্য। তিনি মূলতঃ নাট্যকার এবং নাট্য-সূত্রকার। তাঁর সংগৃহীত রচনা (দশ খণ্ড) পাঠ করলে একটি কথাই বার বার চোখে পড়বে—কথাটি এই :—ভবিষ্যৎ নাটক রচিত হবে গীতি ও নাটকের সমবায়ে। 'অপেরার উদ্দেশ্য' (১৮৭১) প্রবন্ধে ভাগনার অতি স্পষ্ট ভাষায় তার সিদ্ধান্ত উপস্থাপিত করেছেন। অভিনেতা, গায়ক এবং যন্ত্রসংগীতকার প্রভৃতির ধ্যান সম্মিলিত হয়ে যেদিন নতুন সৃষ্টি হবে—সৃষ্টি—"dramatic musical improvisation of perfected poetic value embodied in a fixed form by the highest artistic thought"-এ পরিণত হবে, সেই দিন এক নতুন যুগের সূচনা হবে। ভাগনার বলতে চেয়েছেন—আবেগের বিশুদ্ধ রূপটিকে ব্যক্ত করার ক্ষমতা রাখে—শুধু সংগীতেই; একমাত্র সুরই পারে কথাকে বিষয়ভার থেকে মুক্ত করে আবেগের বিশুদ্ধ উল্লাসে পরিণত করতে।

ভাগনারের বক্তব্যের তাৎপর্য নিম্নলিখিত উক্তির মধ্যেই নিহিত রয়েছে :—

যে বিষয়কে শুধু বুদ্ধির দ্বারা ধারণা করা যায় তাকে বাক্-ভাষাতেও প্রকাশ করা সম্ভব। কিন্তু বিষয়টির ধারণা যত আবেগ-গর্ভ হয় তার সম্পূর্ণতা ব্যক্ত করতে তত 'শব্দ-ভাষার' প্রয়োজন হয়।*

---

* [A subject which is comprehended merely by the intelligence can also be expressed merely through the language of words; but the more

শব্দার্থ বা ভাষা সংকেতের বা প্রথার সংকীর্ণ সীমায় আবদ্ধ; শব্দ বা ধ্বনি সংকেতের ঊর্ধ্বে সর্বজনের অন্তরের ভাষা—সার্বজনীন ভাষা। এই কারণেই সংগীতের সঙ্গে যুক্ত হলে নাট্য তার স্বাভাবিক অপূর্ণতার ঊর্ধ্বে উঠতে পারবে। ভাগনারের আর একটি সিদ্ধান্তও উল্লেখযোগ্য বলে মনে করি। নাটকের বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে আলোচনা করতে যেয়ে তিনি লিখেছেন—"apart from all its other value it belongs to the class of pieces which alone are effective in the theatre—pieces that have been arranged expressly for the theatreat different periods, have proceeded from the theatre or from authors standing in direct communication with it...... .."

থিয়েটারে ছাড়া নাটকের রস সম্পূর্ণ নিষ্পন্ন হয় না—মুখ্যতঃ থিয়েটারের উদ্দেশ্যেই তাতে ঘটনাবিন্যাস করা হয়। থিয়েটার থেকেই তার উৎপত্তি হয়েছে অথবা থিয়েটারের সঙ্গে ঘনিষ্ঠভাবে যুক্ত যে গ্রন্থকার তার কলম থেকেই বেরিয়েছে। নাটককে এতখানি থিয়েটার-নির্ভর বলে মনে করা—এই কারণেই উল্লেখযোগ্য যে এই যুগে অনেকেরই মুখে এই কথাটা শোনা যাবে।

ভাগনারের পরে—গুস্তাফ ফ্রেতাগ (১৮১৬-৯৬) বিশেষ উল্লেখ দাবি করতে পারেন। ফ্রেতাগ একাধারে অনেককিছু—অধ্যাপক, নাট্যকার, ঔপন্যাসিক, পত্রিকা-সম্পাদক, রাজ-পার্শ্বচর এবং নাট্যসূত্রকার। ১৮৬৩ খৃষ্টাব্দে ফ্রেতাগ 'টেকনিক ডেস্ ড্রামাস' নামক নাট্যসূত্র বইখানি লেখেন। বইখানি বহুপ্রচলিত। একজন পণ্ডিত নাট্যকার গ্রীক নাটক (সফোক্লিসের), শেকস্পীয়রের নাটক, লেসিঙের এবং গোয়েটের নাটক বিশ্লেষণ করে নাটক রচনা বিষয়ে কতকগুলি সূত্র তৈরি করেছেন। বহুকাল পর্যন্ত বইখানি একচেটে অধিকার ভোগ করে এসেছে। তবে উইলিয়াম আর্চার প্রমুখ রচিত 'নাট্য রচনা সূত্র' প্রকাশিত হওয়ার পরে তেমন সমাদর আর নেই। নাট্য-রচনায় মূলভাবের (আইডিয়ার) গুরুত্ব এবং কেন্দ্রীয়ত্ব, নাটকের সন্ধিবিভাগ (পিরামিড-সদৃশ আকার), নাটকীয়ত্ব প্রভৃতি বিষয় সম্বন্ধে ফ্রেতাগ উল্লেখযোগ্য আলোচনা করেছেন। প্রত্যেক নাটকই একটি মূলভাবকে কেন্দ্র করে গড়ে উঠে—'This idea works with a power similar to the secret power of crystallization. Through this are unity of action, significance of characters and at last the whole structure of the drama produced"। গঠন বৈশিষ্ট্য নাটকীয়ত্ব এবং অন্যান্য সমস্যা নিয়ে যে আলোচনা

it expands into an emotional concept, the more does it call for an expression which in its final and essential fullness can alone be obtained through the language of sounds. Hereby the essence of that which the word—tone-poet has to express results quite by itself; it is the purely Human freed from all conventions.]

করেছেন যথাস্থানে তা উল্লিখিত হবে। উনবিংশ শতাব্দীর শেষপাদে এবং বিংশ শতাব্দীতে নাট্য-চিন্তা শিল্পক্ষেত্রের বিভিন্ন মতবাদের দ্বন্দ্বের দ্বারা প্রভাবিত। নাট্যকার ও নাট্যসমালোচক—প্রত্যেকেই কোন-না-কোন এক শিবিরে যোগদান করেছেন। বাস্তববাদ বা প্রাকৃতবাদ, রোমান্টিক-বাদ, সংকেতবাদ, 'এক্‌সপ্রেশানিজম্'… প্রভৃতি মতবাদ বা প্রবৃত্তির জোরালো দ্বন্দ্ব চলেছে। ১৮৮৯ খৃষ্টাব্দে সমালোচক ওটো ব্রাহ্‌ম (Otto Brahm), ফরাসী আঁতোয়া প্রতিষ্ঠিত 'থিয়েতর লিব্‌রে'র (Theatre Libre) অনুকরণে, 'ফ্রিয়ে বুহ্‌নে' (Freie Bühne) প্রতিষ্ঠিত করে, বিপ্লবী থিয়েটারের সূত্রপাত করেন। ইবসেন, টলস্টয়, স্ট্রীণ্ডবাগ, জোলা প্রমুখ বিদেশী নাট্যকারদের নাটক, এবং জার্মানীর আনজেন গ্রুবের, আর্নে হোল্‌জ (হোল্‌জের—"ডি ফেমিলি সেলিকে"—১৮৯০ বিখ্যাত মুখপাত্র) গেরহার্ট হউপট্‌ম্যান, হেরম্যান সুদারম্যান (১৮৫৭-১৯২৮) প্রমুখ নাট্যকারের নাটক বিপ্লবী থিয়েটারের প্রচেষ্টাকে এগিয়ে নিয়ে যায়। ১৮৯০ খৃষ্টাব্দে যে 'Neue Frei Volkbühne'—প্রতিষ্ঠিত হয় তার উদ্দেশ্য হয় এই নবনাট্য আন্দোলনকে শ্রমিকশ্রেণীর মধ্যে নিয়ে যাওয়া—অল্পমূল্যের বিনিময়ে শ্রমিকদের ভাল ভাল নাটক দেখানো। একদিকে এই বাস্তবতাপ্রিয় 'ফ্রি থিয়েটার'-আন্দোলন, অন্যদিকে বাস্তবতাবিমুখ সাংকেতিক রীতির—বিশেষতঃ এক্‌স্‌প্রেশানিস্ট রীতির আন্দোলন। এক্‌স্‌প্রেশানিস্ট জর্জ কাইজারের (১৮৭৮-১৯৪৫)—'গ্যাস' নাটক (দুই পর্ব, ১৯১৮, ১৯২০), আর্নস্ট টোলারের (১৮৯৩-১৯৩৯)—'ম্যাসে-মেন্‌শ' (Masse-Mensch ১৯২০), আর্নস্ট বারল্যাক্, ম্যাক্‌স মেল, ফ্রিৎস্ ফন উনরু প্রভৃতি নাট্যকারের নাটক' নতুন আন্দোলন, সঙ্গে সঙ্গে নতুন চিন্তাও এনে দেয়, নাটকের রূপ-রীতির নতুন সূত্র তৈরি করার চাহিদা সৃষ্টি করে। সঙ্গে সঙ্গে কার্ল মার্কস এবং মার্কসপন্থীদের এবং ফ্রয়েড ও ফ্রয়েডপন্থীদের চিন্তার ও প্রভাবের কথাও মনে রাখতে হবে। ডাডাইজিম ও সুররিয়েলিজমে যে শিল্পরীতি দেখা দিয়েছে তা যে ফ্রয়েডীয় চিন্তারই এক বিশেষ পরিণতি একথা বললে মিথ্যা কথা বলা হবে না। একদিকে ব্যক্তিকে শ্রেণীগত করে দেখবার চেষ্টা—নাটককে শ্রেণীদ্বন্দ্বের বাস্তব ক্ষেত্রে পরিণত করার—ব্যক্তি নায়কের বৃত্তের স্থলে শ্রেণী-নায়কের বৃত্তে পরিণত করার চেষ্টা, অন্যদিকে ব্যক্তির সংজ্ঞান-আসংজ্ঞান-নির্জ্ঞান মনের জটিল ক্রিয়া প্রতিক্রিয়ার দ্বন্দ্ব-রহস্যকে ব্যক্ত করার চেষ্টা—ব্যক্তিমনের আবর্তগুলিকে দৃশ্যায়িত করবার চেষ্টা। একদিকে ব্যক্তির অর্থনৈতিক সত্তার উপরে জোর দেওয়া হয়েছে অন্যদিকে ব্যক্তির মনস্তাত্ত্বিক রহস্য উদ্‌ঘাটন করার চেষ্টা প্রাধান্য লাভ করেছে। এই দুই প্রবণতা শিল্পের রূপ-রীতিকে নানাভাবে প্রভাবিত করেছে। বিংশ শতাব্দীর নাট্যচিন্তায় জার্মানীর রিয়েলিস্টিক এবং 'এক্‌সপ্রেশানিস্টিক থিয়েটার'-এর প্রভাব বিশেষ উল্লেখ দাবি করতে পারে। হউপ্‌টম্যান রচিত—'তাঁতি-সম্প্রদায়' (দি উইভার্স) নাটকে বৃত্ত-রচনায় নতুন ধরন লক্ষ্য করা যায়। এই প্রথম একক নায়কের স্থলে একটি দল নায়কের স্থানে প্রতিষ্ঠিত হয় এবং ঘটনা-বিন্যাসেও প্রাচীন রীতি লঙ্ঘন করার প্রবৃত্তি দেখা যায়। জর্জ কাইজের, আর্নস্ট টোলার প্রমুখ নাট্য-

কারের এক্সপ্রেশানিস্টিক রীতির নাটকে নতুন গঠনগত বৈশিষ্ট্য দেখা দেয়। এ সম্পর্কে অধ্যাপক এলারডাইস নিকল মহাশয় লিখেছেন—

"Short scenes took the place of longer acts; dialogue was made abrupt and given a staccato effect symbolic (almost morality-type); forms were substituted for 'real' characters; realistic scenery was abandoned, and in its place the use of light was freely substituted, frequently choral or mass effects were preferred to the employment of single figures or else single figures were elevated into positions where they became representative of forces larger than themselves"—(World Drama—795)।

ঊনবিংশ ও বিংশ শতাব্দীর ফরাসী নাট্য-চিন্তা

নাট্যচিন্তাশীলদের একটি সংক্ষিপ্ত তালিকা সামনে রাখলেই মোটামুটি একটা ধারণা হবে।

(১) Alexandre Duval—Reflexions sur l'art de la Comedie
(আলেকজান্দের দুভাল)—'কমেডি-নাট্যকলা-বিষয়ক চিন্তা' (১৮২০)

(২) J. L. Geoffroy—Cours de litterature dramatique
১৮১৯-২০ (জে. এল. জিওফ্রয়)—নাট্যসাহিত্যের ধারা

(৩) Benjamin Constant—Reflexions sur la tragedie etc. (১৮২৯)
(বেঞ্জামিন কনস্ট্যান্ট) —ট্র্যাজেডি-তত্ত্ব চিন্তা (১৮২৯)
—শিলারের নাটক
—জার্মান নাটক

(৪) Henry Beyle (Stendhal)—Racine et Shakespeare
হেনরি বেল (স্তঁধাল) —রাসিন ও শেকস্পীয়র (১৮২২)

(৫) Sainte-Beuve (Tableau historique et critique de la poesie francaise et du theatre francais au XVI sie'cle—1828)
সাঁৎ বুভে
(ক) ফরাসী কাব্য ও নাটকের ঐতিহাসিক ও বিচারমূলক আলোচনা (১৮২৮)
(খ) Causeries du Lundi (১৮৫১-৬২)
(গ) Portrait Litteraires (১৮৬২-৬৩)
(ঘ) Port-Royal (১৮৪০-৬০)
(ঙ) Nouveaux Lundi (১৮৬৩-৭২)

(৬) ভিকটর হিউগো — Preface to Cromwell (1827)
(ক্রমওয়েল-এর ভূমিকা)
অন্যান্য নাটকের ভূমিকা (১৮২৭-৪০)
উইলিয়াম শেক্‌সপীয়র (১৮৬৪)

(৭) Alexandre Dumas— (আলেকজান্দের ডুমা) — Me'moires—1853-54—(স্মৃতিকথা)
prefaces (ভূমিকাবলী)
Souvenirs dramatiques (1868)

(৮) Alfred de Vigny (আলফ্রেড দ্য ভিগ্‌নি) — Preface to Chatterton (1834)
etsur ten system dramatique

(৯) Theophile Gautier— (থিওফিলে গোতিয়ে) — Histoire du Romantisme (1874)
Histoire de l'art dramatique etc. (1858-59)

বহু কবি-ঔপন্যাসিক, প্রবন্ধকার থিয়েটার বিষয়ে বহু কথা লিখেছেন। তাঁদের মধ্যে নিম্নলিখিত কয়েকজনের নাম বিশেষভাবে উল্লেখ করা যেতে পারে—Nodier, Guizot, Villemain, Mi'chelet, Nisard, Me'rimee', George, Sand, Flaubert, Taine, Baudlare.। এ ছাড়া সমালোচনাজীবী নাট্যসমালোচকরাও আছেন যেমন :—

Jules Janui— Histoire de la litterature dramatique (1853-58)

Saint Marc Giradin— Cours de litterature dramatique (1843)

Paul de Saint Victor— Les deux masques (1867)

Jules Barbey d' Aurevilly— Le The'atre Contemporain (1887-92)

J. J. Weiss— Trois ann'ees de theatre (1892-96)
Le the'atre et les moeurs (1889)
Le drame historique et le drame passionel (1894 etc.)

Francisque Sarcey— Quarante ans de theatre (1900-2)
"The essai d'une esthetique de theatre (1876)

শিল্পতত্ত্ববিদ এবং শিল্পের ইতিহাস-রচয়িতাদের মধ্যেও অনেকে বিশেষ করে হিপ্পোলাইট তেইন (Hippolyte Taine), ক্রিপেৎ (Cre'pet), ফোরনিয়ে (Fournier), মন্তেগু (Montegut), চ্যাজলে (Chasles), ম্যাগনিন (Magnin),

শেরে (Scherer) প্রমুখ নাটকের তত্ত্ব ও ইতিহাস নিয়ে আলোচনা করেছেন। নাট্যকারদের মধ্যে আলেকজান্দের দুমা ফিলস্ বিভিন্ন নাটকের ভূমিকায় এবং স্বতন্ত্র পুস্তিকায় (১৮৬০-৯০), এমিলি অগিয়ে, জর্জ স্যাণ্ড্ গোঁকু-ভ্রাতৃবর্গ (Goncourt) হেনরি বেক্, ঔপন্যাসিক এমিলি জোলা (Le Naturalisme an theatre 1881), Nos Auteurs dramatiques (1881) এবং ভূমিকাসমূহ নাট্যতত্ত্ব নিয়ে অনেক চিন্তা করেছেন। জঁা জুলিয়েন (Jean Julien)—Le Theatre Vivant [(1892-96) দু খণ্ডে] গ্রন্থে 'slice of life' মতবাদ নিয়ে বিচার-বিশ্লেষণ করেছেন। ফার্ডিনাণ্ড ব্রুনেতিয়ের (Ferdinand Brunetiere) নতুন নাট্যসূত্র প্রচার করেন—(La loi du theatre 1894)। নাটকীয়ত্বের বিচারে নতুন সূত্র 'কনফ্লিক্ট থিওরি' প্রবর্তন করেন। ঊনবিংশ শতাব্দীর শেষ তিনচার দশকের নাট্য-নিবন্ধগুলি সংকলিত করেছেন—Jules Lemaitri—Impressions de theatre (10 Vol—1888-1898 এ প্রকাশিত), Eline Fagnet—৩০/৪০ খানি থিয়েটার বিষয়ক গ্রন্থ দান করেছেন। তাদের মধ্যে—Drame ancien, Drame moderne —1898, Propos de theatre—1903-10 উল্লেখযোগ্য। Catulle Mendes —'L'art an theatre' [(তিন খণ্ড)—১৮৯৭-১৯০০] Rene Doumic—Theatre nouveau (১৯০৮), de Scribe a Iben (১৮৯৩), Essais sur le theatre Contemporain (১৮৯৬), Adolphe Brisson—Le theatre (১৯০৭), Gustave Larroumet—Etudes d' histoire et de crtique dramatique (১৮৯২), Nouvelles etudes (১৮৯৯)।

নাটকের মনস্তত্ত্বমূলক এবং দার্শনিক আলোচনার ক্ষেত্রে আমরা পাই :

Gustave Le Bon—La Psychologie des foules (1895)

Henri Bergson—Le Rire (1900) (হাস্যতত্ত্ব)

Paul Bourget—Reflexions sur le theatre

নাট্য-ইতিহাসকারদের মধ্যে উল্লেখযোগ্য :

Eugine Lintilhac—প্রবন্ধাবলী

Gustov Lanson—নাট্যকার ও নাটক বিচার

Augustin Filon—De Dumas a Rostand (1898)

Antoine Benoist—Essais de critique dramatique (1898)

Alphonse Se'che'
Jules Bertant } L' Evolution du theatre contemporain (1908)

প্রমুখ এবং আরো অনেক নাট্যসমালোচক—Anatole France (La vie litteraire 1888-94), Paul Flat, Jean Ernest Charles, Gabriel Trarieux, A-E Sorel, Edmond S'ee, Georges Polti, Romain Rolland, Maurice Pottecher (উভয়েই People's Theatre

প্রতিষ্ঠার চেষ্টা করেছেন এবং 'Le theatre du people'—নামক তত্ত্বগ্রন্থ লিখেছেন)।

Maurice Maeterlinck (1862—1949) Le Tre'sor des humbles (1896)
La Saggesse et la destinee (1898)
Le double Jardui (1904)
প্রভৃতি প্রবন্ধ

Henry Bataille (১৮৭২-১৯২২) ভূমিকা ও প্রবন্ধ
(গ্রন্থাকারে প্রকাশিত ১৯১৭)

Alfred Capus—(Le Theatre (1912))

Jacque Copean (1878-1949)

Jean Cocteau (1892-)

Jean paul Sartre, Jean Anouilh প্রমুখ নাট্যকারদের নাটকের ভূমিকা বা নাট্যনিবন্ধ ফরাসী নাট্য-চিন্তার উল্লেখযোগ্য নিদর্শন।

বলা বাহুল্য, তালিকাটি সংক্ষিপ্ত এবং অসম্পূর্ণ। গ্রন্থকার এবং গ্রন্থের নামাবলীর চেয়ে নাট্য-চিন্তায় নতুন নতুন প্রবণতা কি কি দেখা দিয়েছে সেই দিকেই দৃষ্টি রাখতে হবে এবং প্রবণতাগুলি অনুসরণ করলেই নাট্য-চিন্তার গতিপ্রকৃতি সম্যক উপলব্ধি করা সম্ভব হবে। আমরা দেখতে পাব—নাট্য-চিন্তায় এমিলি জোলা, ফার্ডিনাণ্ড ব্রুনেতিয়ে, ফ্রানসিস্ক্ সারসি এবং মরিস মেতার্লিঙ্ক বিশিষ্ট প্রবণতার জন্য মুখপাত্রের মর্যাদালাভ করেছেন। বাস্তববাদ বা প্রাকৃতবাদের পক্ষ নিয়েছেন—জোলা, ফার্ডিনাণ্ড ব্রুনেতিয়ের দ্বন্দ্ববাদের প্রবর্তক হয়েছেন, ফ্রানসিস্ক সারসি নাটকের দর্শক-সাপেক্ষতাকে জোরের সঙ্গে প্রচার করেছেন এবং মরিস মেতার্লিঙ্ক বাস্তববাদের বিরুদ্ধে সংকেতবাদ তথা অতীন্দ্রিয়বাদ স্থাপন করতে চেষ্টা করেছেন। মোটকথা বাস্তববাদ, রোমান্টিসিজম, সিম্বলিজম, ইম্প্রেশানিজম্, ডাডাইজম্ ও সুররিয়েলিজম, পোপুলিজম, ইউনানিমিজম্ প্রভৃতি মতবাদের দ্বন্দ্ব নাট্য-চিন্তাকেও যথেষ্ট প্রভাবিত করেছে।

ভিকটর হিউগো (১৮০২-৮৫) 'ক্রমওয়েল' নাটকের ভূমিকায় (১৮২৭) সাহিত্যের ইতিহাসকে এবং সভ্যতাকেও তিন পর্বে ভাগ করেছেন। হিউগো বলেন—সভ্যতার আদিম যুগে কাব্যের—গীতি (লিরিকাল) পর্ব, প্রাচীন যুগে—আখ্যায়িকা বা মহাকাব্য-পর্ব এবং আধুনিক যুগে—নাট্য-পর্ব। আধুনিক নাটকের বড় বৈশিষ্ট্য—'সাবলাইম' ও 'গ্রোটেস্ক'কে—ট্রাজেডি ও কমেডিকে একাধারে স্থান দেওয়ার চেষ্টা। শুধু সাবলাইম, শুধু গ্রোটেস্ক আর যাই হোক বাস্তবিক কিছু নয়। 'ড্রামা' দুয়ের সমন্বয় এবং সেই কারণেই বাস্তবিক এবং সম্পূর্ণ। রঙ্গমঞ্চের অধীশ্বর (the god of the stage) শেকস্পীয়র এই কারণেই পূর্ণ প্রতিভা। তাঁর মধ্যে আমাদের কর্নেই, মোলিয়ের এবং বুমারশে প্রতিভার এক মহাসমন্বয় দেখা যায়। হিউগো 'স্থান-ঐক্য' এবং 'কাল-ঐক্য'-বিধি উড়িয়ে দিয়েছেন বটে কিন্তু 'বৃত্ত-ঐক্য'-এর অপরিহার্যতা স্বীকার করেছেন। তবে 'বৃত্ত-ঐক্য বলতে বৃত্তের 'সারল্য'—

(simplicity of plot) বুঝেননি। বৃত্ত-ঐক্যে প্রধানবৃত্তের সঙ্গে উপবৃত্তের অবস্থিতি অসম্ভব ঘটনা নয় এবং এই শর্তেই নয় যে উপবৃত্ত হবে প্রধানবৃত্তের পরিপোষক—প্রধান কার্যের সঙ্গে অবিচ্ছেদ্যযোগে যুক্ত। হিউগোর বিদ্রোহী ঘোষণা—"Let us take the hammer to the theories and poetic systems. Let us throw down the old plastering that conceals the facade of art. There are neither rules nor models; or rather, there are no other rules than the general laws of nature which soar above the whole field of art........." প্রকৃতিকে অনুসরণ কর—সত্যকে অনুসরণ কর—স্বাভাবিক প্রেরণাকে অনুসরণ কর। এই নিয়মই চিরন্তন আর যা সব সাময়িক। তাই বলে নাটক তো সাধারণ সমতল দর্পণ নয়—নাটককে দর্পণ বলতে হলে বলতে হবে—"Concentrating mirror which instead of weakening, concentrates and condenses the colored rays, which makes of a mere gleam a light and of a light a flame"।

আলেকজাণ্ডার ডুমা ফিল্স্ (১৮২৪-৯৫) থিয়েটার এবং নাটক সম্বন্ধে বহু নিবন্ধ লিখেছেন। তাঁর নাটকের ভূমিকাবলীতেও নানাচিন্তা ইতস্ততঃ বিক্ষিপ্ত হয়ে আছে। সমস্যামূলক নাটক রচনায় ডুমা যথেষ্ট কৃতিত্ব দেখিয়েছেন। এমিলি অগিয়ের এবং ডুমা সমস্যামূলক নাটকের খ্যাতি-প্রতিপত্তি বৃদ্ধি করতে যা করেছেন তার ঐতিহাসিক গুরুত্ব অবশ্যস্বীকার্য। 'প্রোডিগাল' ফাদার নাটকের ভূমিকায় (১৮৬৮) নাট্যের বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে ডুমা যে উল্লেখযোগ্য আলোচনা করেছেন তা থেকে দু-চারটে কথা এখানে উদ্ধৃত করা যাক।

ডুমা বলছেন—শিল্পে আঙ্গিকের গুরুত্ব অবশ্য স্বীকার্য, এবং সেই গুরুত্ব বেশী বলেই অনেক সময় শিল্প ও আঙ্গিককে সমার্থক বলে ভুল করা হয়। ভাষাশিল্পের মধ্যে নাট্যই ভাস্কর্য প্রভৃতি 'প্লাস্টিক আর্টে'র সমগোত্রীয়। নাট্যশিল্পী হতে পারেন তিনিই যিনি নাট্যপ্রতিভা নিয়ে জন্মেছেন—শিক্ষাভ্যাসের ফলে চিত্রকর, ভাস্কর গায়ক সব হওয়া যায়, হওয়া যায় না শুধু নাট্যশিল্পী। তার জন্য চাই জীবন দেখার বিশিষ্ট দৃষ্টিভঙ্গী, চাই কলমের এক আঁচড়ে ব্যক্তি, চরিত্র, আবেগ প্রভৃতিকে মূর্ত করে তোলার বিলক্ষণ ক্ষমতা, চাই—কথা, দৃষ্টি, অঙ্গভঙ্গী প্রভৃতির সমবায়ে জীবন্ত জীবনালেখ্য তৈরি করার সুদুর্লভ শক্তি। এই কারণেই বড় নাট্যকার হতে গেলে বড় চিন্তাশীল, দার্শনিক, নীতিনিষ্ঠ এবং কবিত্বের অধিকারী হওয়ার প্রয়োজন নেই। নাট্যকারের আসল কাজ জীবনের ক্রিয়াশীল রূপ, আপাত রূপ উপস্থাপিত করা। এই কাজ যিনি যত বেশী মাত্রায় করতে পারেন তিনি ততবড় নাট্যশিল্পী। যাঁরা নাটক লিখে দার্শনিক বা নীতি-নিষ্ঠ বা কবির মর্যাদা পেতে ইচ্ছা করবেন তাঁদের সকলের আগে নাট্যকার হতে হবে, জীবন্ত জীবনের মায়া তৈরি করার কৌশল বা আঙ্গিক শিখতে হবে। নাট্যকারের প্রথম গুণ—মাত্রাবোধ—ঔচিত্যবোধ বা নৈয়ায়িক সঙ্গতির চেতনা। আদি থেকে অন্ত পর্যন্ত এই সঙ্গতি বজায় রাখতে হবে। দ্বিতীয় গুণ—বৈপরীত্য-বিজ্ঞানে (science

of contrast) পটুতা। অর্থাৎ "the blacks, the shadows, the balancing the totality of effect, harmony"—এই সকলের পরিষ্কার চেতনা। তৃতীয় গুণ—সংহতি-সৃষ্টির এবং উদ্দীপনাবৃদ্ধির কৌশল ; চতুর্থ গুণ—গাণিতিকের হিসাবী বুদ্ধি ও অবান্তর-অসহিষ্ণুতা—সুনির্ধারিত মাত্রায় আদি থেকে অন্ত পর্যন্ত দৃশ্যের পর দৃশ্য ঘটনার পর ঘটনা, অঙ্কের পর অঙ্ক সাজিয়ে জ্যামিতির মতো প্রতিপাদ্যকে প্রতিপাদন করার ক্ষমতা। পঞ্চম গুণ—শক্তি সীমার চেতনা যা পটের চেয়ে ছবি বড় করতে নিষেধ করে।

ডুমা ফিল্‌স বলতে চান—সর্বশ্রেষ্ঠ নাট্যকার হবেন তিনিই যিনি বালজাকের লোক-চরিত্র অভিজ্ঞতা এবং স্ক্রাইবের থিয়েটার-চেতনা—এই দুটি বিষয়কে একাধারে লাভ করতে সক্ষম হবেন। অর্থাৎ বড় নাট্যকার হতে গেলে একাধারে চাই অভিজ্ঞতার ব্যাপকতা ও গভীরতা এবং প্রবল থিয়েটার-সংস্কার।

ফ্রানসিস্ সার্সি (১৮২৮-৯৯) ঃ অধ্যাপক সমালোচক সার্সি ১৮৬০ খৃষ্টাব্দ থেকে ১৮৯৯ পর্যন্ত ফরাসী নাটকের ভাগ্যবিধাতা ছিলেন। উদার মতের জন্য অধ্যাপক পদ ত্যাগ করতে বাধ্য হয়ে সার্সি নাট্যসমালোচনায় আত্মনিয়োগ করেন। প্রথম 'লা' ওপিনিয়ন ন্যাশানেল' পত্রিকায়, পরে 'লে টেম্পস' পত্রিকায় নাট্যসমালোচনা লেখেন। তাঁর নাট্যসমালোচনা ৮ খণ্ডে সংকলিত হয়েছে। (Quarante ans de theatre—by Adolphe Bisson—1900-02.) Essai d'une esthetique de theatre (1876) [Theory of the theatre—নামে Hatcher H. Hughes-কর্তৃক অনূদিত-১৯১৬] সার্সির প্রধান বক্তব্য এই যে—চিরন্তন আদর্শরূপ বলে কোন অক্ষয় অব্যয় পরাদর্শ নেই। সমালোচনায় এবং রচনায়, বিধি-নিষেধ বেশী কিছু করলে শুধু সতর্কই করতে পারে। সহজ রুচি না থাকলে কোন বিধিবিধানেই কিছু করতে পারে না। বড় কথা—প্রেম থাকা চাই এবং প্রেম বিধিবিধান-সাপেক্ষ নয়।

দ্বিতীয়তঃ, নাট্যের সংজ্ঞা দিতে 'লোকবৃত্তের উপস্থাপনা' (representation of life) বলা যথেষ্ট নয়, কারণ সব শিল্পকলাই জীবনের উপস্থাপনা। এক উপস্থাপনা অন্য উপস্থাপনা থেকে পৃথক হয়—উপস্থাপনা রীতির বিশিষ্টতার ফলে—যে যে উপাদানের সংযোগে এবং অবস্থায় শিল্প গঠিত হয়, তাদের সমাবেশ, বৈশিষ্ট্যের ফলে। ঐ অবস্থার হিসাব শিল্পের বৈশিষ্ট্য নির্ধারণে সবচেয়ে আসল কাজ। যে বৈশিষ্ট্যটি শিল্পকে স্বতন্ত্র সত্তার অধিকারী করেছে সেইটি খুঁজে দেখাই প্রথম এবং প্রধান কর্তব্য। নাট্যের বৈশিষ্ট্য খুঁজতে গেলে দেখা যাবে—"it is the presence of the audience" কারণ "we cannot conceive of a play without an audience"—অভিনেয়ত্বই নাটকের মুখ্য ধর্ম। অভিনয় দর্শকসাপেক্ষ বলে দর্শকের প্রকৃতিই নাটকের রূপ-রীতি নিয়ন্ত্রিত করে থাকে।—"dramatic art is the sum total of the conventions, universal or local, permanent or temporary, by the aid of which in representing life in the theatre, the audience is given the illusion of truth."

তৃতীয়তঃ সার্সি, একাধারে হাসি-কান্না মেশানোর রীতি সমর্থন করতে কুণ্ঠা প্রকাশ করেছেন। ভিকটোর হিউগো 'ক্রমওয়েল' নাটকের ভূমিকায় প্রকৃতির দোহাই দিয়ে যে জোরালো সমর্থন করেছিলেন তা উল্লেখ করে সার্সি বলেছেন—আবেগময় বক্তৃতা বটে কিন্তু বড় বড় কবিরা সব সময়েই সুষ্ঠু চিন্তা করতে পারেন না। প্রকৃতিতে হাসি-কান্না পাশাপাশি থাকে—এখানেও যুক্তি অচল। এখানে, রসসৃষ্টির সমস্যাই বড় কথা—বারশত দর্শকের মনে বিশেষ ভাব জাগাতে হবে—সেই সমস্যা। ভাবের বার বার পরিবর্তনের—আকস্মিক বৈপরীত্যের—ফলে উভয় ভাবই দুর্বল হয়ে পড়ে না কি ?

"To be strong and durable an impression must be single"—সার্সির সুস্পষ্ট সিদ্ধান্ত।

সার্সির পরে—**এমিলি এডোয়ার্ড চার্লস আঁতোয়া জোলা** (১৮৪০-১৯০২) 'নেচারালিজম্'-আন্দোলনের প্রধান পাণ্ডা উল্লেখযোগ্য। জোলার 'The're'se Raquin' (১৮৭৩) নাটকের এবং অন্যান্য নাটকের ভূমিকা 'নেচারালিজম'এর পক্ষে প্রবল সমর্থন। 'Le Naturalisme an theatre'-(১৮৮১) এবং Nos Auteurs dramatiques (১৮৮১)—দুই নাট্যনিবন্ধ সংকলনে জোলার নাট্য-চিন্তা ব্যক্ত হয়েছে। জোলার আসল বক্তব্য * অতীত অতীত—মৃত। দৃষ্টি নিবদ্ধ করতে হবে ভবিষ্যতের লক্ষ্যে, আর সেই ভবিষ্যৎ মানুষের সমস্যাকে বাস্তব পরিবেশের আধারে উপস্থাপিত করার মধ্যেই নিহিত। সব রকম উপকথা বাদ দিতে হবে। পরিবেশের সঙ্গে বুঝাপড়া করছে যে মানুষ সেই পরিবেশ বেষ্টিত জীবন্ত মানুষের কথা তুলে ধরতে হবে। তা করতে গেলেই দেখা যাবে—নাটকের গঠন প্রকৃতি বা ধাঁচ বদলে গেছে। প্রচলিত গ্রন্থিবন্ধন এবং গ্রন্থিমোচনের রীতি অকেজো হয়ে গেছে। এখন দেখাতে হবে—"simple and broad picture of men and things"—কারণ নাটককে যদি বাঁচতে হয়—আধুনিক এবং বাস্তব হয়েই বাঁচতে হবে। যে উদ্দেশ্য সামনে রেখে তিনি তাঁর উপন্যাসকে নাটকে রূপান্তরিত করেছেন তার সম্বন্ধে বলতে যেয়ে বলেছেন: **—জীবন-

* Of course the past is dead. We must look to the future and the future will have to do with the human problem studied in the frame-work of reality. We must cast aside fables of every sort and delve into the living drama of the two-fold life of the character and its environment, bereft of every nursery tale, historical trappings and the usual conventional stupidities."

(থেরিস রেকুই-নাটকের ভূমিকা)

** I tried to make of it a purely human study, apart from every other interest, and go straight to the point ; the action did not consist in any story invented for the occas'on but in the inner struggle of the characters ; there was no logic of facts, but a logic of sensation and sentiment ; and the de'nouement was the mathematical result of the problem as proposed. I followed the novel step by step.

সমালোচনার দিকেই একমাত্র লক্ষ্য রেখেছি—আর কোন কিছু দিয়ে মন ভোলাতে চেষ্টা করিনি। গল্প-উদ্ভাবন মুখ্য ব্যাপার নয়, মুখ্য উদ্দেশ্য হয়েছে—চরিত্রের অন্তর্দ্বন্দ্ব, তাতেই নাটকের রসকেন্দ্র। ঘটনা বিন্যাসে কোন কার্যকারণ নিয়মের শৃঙ্খলা নেই কিন্তু সঙ্গতি রয়েছে—সংবেদনার এবং ভাবের। উপসংহার—উপস্থাপিত সমস্যার গাণিতিক সমাধান।

এমিলি জোলার প্রগতিকামী এবং বিদ্রোহী মনোভাবের ঐতিহাসিক গুরুত্ব বিশেষভাবে স্মরণীয়। 'নেচারালিজম্'কে তিনি যে পরিমাণ ঐকান্তিকতা নিয়ে সমর্থন করেছেন তাতে অতি স্বাভাবিকভাবেই তিনি প্রবর্তকের মর্যাদা পেয়েছেন। প্রথার রঙীন কাচ ভেঙে ফেলে সহজ দৃষ্টির ভিতর দিয়ে জীবনকে দেখার এই আবেগ যেমন অবশ্যই প্রশংসনীয় তেমনি শিল্প-রাজ্য থেকে প্রথার শাসন ঘুরিয়ে দিয়ে প্রকৃতির অনুশাসন প্রবর্তন করার চেষ্টা অবশ্যস্মরণীয় ঘটনা। যুগের দার্শনিক দ্বন্দ্বের পরিপ্রেক্ষিতে দেখলে, এমিলি জোলা প্রগতিবাদী শিবিরেরই একজন বলিষ্ঠ যোদ্ধা।

জোলার পরে ফরাসী নাট্য-চিন্তার ক্ষেত্রে বিশেষ উল্লেখযোগ্য—**ফার্ডিনাণ্ড ব্রুনেতিয়ে** (১৮৪৯-১৯০৬)। বিশ্ববিদ্যালয়ের উচ্চ ডিগ্রি লাভ করতে না পারলেও ব্রুনেতিয়ে অধ্যয়ন এবং অধ্যবসায়ের বলে—বিখ্যাত 'Revue des deux mondes'-পত্রিকার সম্পাদক হয়েছিলেন, এবং এককালে যে 'ইকোল নরমেল'-এর প্রবেশিকা পরীক্ষায় অকৃতকার্য হয়েছিলেন সেইখানেই শিক্ষকপদে নিযুক্ত হয়েছিলেন। তিনি বহু প্রবন্ধ এবং গ্রন্থ রচনা করেছিলেন। যে নিবন্ধের জন্য ব্রুনেতিয়ের নাম আজ অবশ্যস্মরণীয় হয়েছে, সেই নিবন্ধ (১৮৯১-৯২) খৃষ্টাব্দে তিনি ওডিয়োনে যে বক্তৃতা দিয়েছিলেন সেই বক্তৃতার জন্যই রচিত। 'লোই দু থিয়েতার' প্রবন্ধে (Annales du théatre et de la musique—1893-এর ভূমিকা)-ব্রুনেতিয়ের সিদ্ধান্ত সুনির্দিষ্টভাবে উপস্থাপিত হয়েছে। এই ভূমিকাটি সম্পর্কে অনেকেই অনেক আলোচনা করেছেন। ব্র্যাণ্ডার ম্যাথিউস—'ব্রুনেতিয়েস্‌ ল অফ দি ড্রামা' নামক ইংরেজী অনুবাদের ভূমিকায় লিখেছেন—ব্রুনেতিয়ে যে মতবাদটি প্রতিষ্ঠিত করতে চেষ্টা করেছেন তা সম্পূর্ণ মৌলিক আবিষ্কার না হলেও এক হিসাবে ব্রুনেতিয়ের নিজস্ব চিন্তা। হেগেল 'ট্র্যাজেডির দ্বন্দ্বে'র দিকে অনেক আগেই দৃষ্টি আকর্ষণ করেছেন এবং হেগেলের অনুগামী হয়ে শ্লেগেল ও কোলরিজও দ্বন্দ্বের প্রয়োজনীয়তার কথা বলেছেন বটে কিন্তু ব্রুনেতিয়ে এক বিষয়ে সকলকেই ডিঙিয়ে গেছেন—ইচ্ছাশক্তির উপরে দ্বন্দ্বকে প্রতিষ্ঠিত করেছেন এবং দ্বন্দ্বকে নাটকের প্রাণবস্তুতে পরিণত করেছেন—দ্বন্দ্বের মাত্রা ও প্রকৃতির ভিত্তিতে বিভিন্ন শ্রেণীতে নাটককে বিভক্ত করেছেন। এখানেই ব্রুনেতিয়ের বিশিষ্টতা। 'নাটকীয়ত্ব' কি? এই প্রশ্নের মীমাংসা করার সময়ে ব্রুনেতিয়েকে বার বার স্মরণ করতে হবে।

ব্রুনেতিয়ের নাট্য-চিন্তা নিম্নলিখিত রচনায় পাওয়া যাবে:।—

(১) মোলিয়ের-গবেষণার ধারা (১৮৭৭)

(২) ভলতেয়ার (১৮৭৮)

(৩) রাসিন ও সপ্তদশ শতাব্দী (১৮৭৯)
(৪) মারিভূর কমেডি (১৮৮১)
(৫) বিপ্লবযুগের থিয়েটার (১৮৮১)
(৬) রাসিনের থিয়েটার (১৮৮৪)
(৭) মারিভূ (১৮৮৪)
(৮) তিন মোলিয়ের-শিষ্য (১৮৮৫)
(৯) ভল্তেয়ারের থিয়েটার (নাটক) ১৮৮৬
(১০) ভিকটর হিউগো (১৮৮৬)
(১১) ভলতেয়ার (১৮৮৬)
(১২) বোইলুর শিল্পতত্ত্ব (১৮৮৯)
(১৩) বাস্তববাদ ও নাটক (১৮৮৯)
(১৪) আলেকজাণ্ডার হার্ডি (১৮৯০)
(১৫) মোলিয়েরের জীবনদর্শন (১৮৯০)
(১৬) নাট্য-আন্দোলন (১৮৯০)
(১৭) ভলতেয়ার (১৮৯০)
(১৮) সাহিত্যের উৎপত্তি ও ক্রমবিকাশ (১৮৯১)
(১৯) পিয়েরি কর্নেই (১৮৯১)
(২০) ভিকটর হিউগো (১৮৯১)
(২১) ফরাসী নাটকের পর্ববিভাগ (১৮৯৯)
*(২২) নাটকের মূলসূত্র (১৮৯৪)
(২৩) বিবর্তনবাদের পরিপ্রেক্ষিতে সাহিত্যের ইতিহাস (১৮৯৮)
(২৪) নাটকের প্রজাতি ও ট্র্যাজেডি (১৯০১)
(২৫) মেলোড্রামা ও ট্র্যাজেডি (১৯০৪)
(২৬) মোলিয়েরের কমেডি-নাটকের ক্রমবিকাশ (১৯০৬)

নাটকেব মূলসূত্র-প্রবন্ধের সার-সংকলন এই :—প্রবন্ধের মুখবন্ধে তিনি বন্ধু নোয়েলের সঙ্গে দীর্ঘকালীন পরিচয়ের উল্লেখ করেছেন—১৮৬৭ খৃঃ থেকে এক সঙ্গে থিয়েটার দেখার ইতিহাস স্মরণ করেছেন। কেন তিনি ভূমিকা লিখতে রাজী হয়েছেন তাও বলেছেন। বলেছেন—বক্তৃতাদি যখন দিয়েছেন তখনও নাটকের মূলসূত্র স্পষ্টাকারে তাঁর মনে ধরা পড়েনি, এখন ধারণা স্পষ্ট আকার পেয়েছে। এখন দেখছি—সূত্রটি অতি সরল। সত্যি কথা বলতে—বিজ্ঞান, শিল্প, জীবন—কোন কিছুই তেমন জটিল নয়, মানুষের ধারণা-বৈচিত্র্যের ফলেই সব জটিলতা দেখা দেয়। নানা মুনির নানা মতের ভিড়ে ধাঁধা লাগে—মূলসূত্র হারিয়ে যায়। নাটকের সমস্ত

* (ক) 'লা লোই ডু থিয়েতের'—(নাটকের মূলসূত্র) দি ল' অফ দি ড্রামা' নামে ফিলিপ : এম : হেডেন-কর্তৃক অনূদিত—হেনরি আর্থার জোন্স এই অনুবাদের ভূমিকা লিখেছেন (১৯১৪)। (খ) ব্রুনেতিয়েরস্ এসেস ইন ফ্রেঞ্চ লিটারেচার"—(সংকলন)—ডি. এন্. স্মিথ-কর্তৃক অনূদিত (১৮৯৮)।

বৈচিত্র্যের মধ্যেও—বিলক্ষণ লক্ষণ (essential characteristics) নিশ্চয়ই কিছু আছে। প্রশ্ন—কি সেই বিশেষ লক্ষণ? গীতি-কবিতা থেকে, উপন্যাস থেকে নাটকের মৌলিক পার্থক্য কোথায়?

নাটক ও উপন্যাস সমজাতীয় রচনা তো নয়ই বরং বিপরীতধর্মী। নাটকে আমরা পাই—'the spectacle of a will striving towards a goal and conscious of the means which it employs'—কোন ব্যক্তির সক্রিয় ইচ্ছার দৃশ্য বা রূপ যা লক্ষ্যে পৌছানোর জন্য সচেতনভাবে চেষ্টা করছে। উপন্যাসের উদ্দেশ্য—"is to give us a picture of the influence which is exercised upon us by all that is outside of ourselves"—পরিবেশ কি ও কত ভাবে ব্যক্তি জীবনকে প্রভাবিত করে তার ছবি এঁকে দেখানো। অতএব—"The novel is.........the contrary of drama"। এই সিদ্ধান্তের অনুসিদ্ধান্তও অনুমেয়। এই সিদ্ধান্ত থেকে পরিষ্কার বুঝতে পারা যাবে যে 'এ্যাকশান' মোশান বা এজিটেশান থেকে কেন স্বতন্ত্র; বুঝতে পারা যাবে—"there is no true action except that of a will conscious of itself, conscious, as I was saying, of the means which it employs for its fulfilment, one which adapts them to its goal, and all other forms of actions are only imitations, counterfeits or parodies." মূল বিষয়বস্তুতে ঐক্য থাকলেও নাটক এবং উপন্যাস রীতি-ভেদে বিপরীতধর্মী রচনা। দুয়ের রীতি শুধু ভিন্নই নয়—বিপরীত। এই কারণেই খাঁটি উপন্যাসকে নাট্যরূপ দেওয়া সম্ভব নয়। নাটকে রূপান্তরিত করা যায় তাকেই যে মূলতঃ নাটক। কোন রচনা মূলতঃ নাটক সেই পরিমাণেই যে পরিমাণে তার নায়ক—"are truly the architects of their destiny"—নিজেই নিজের ভাগ্যবিধাতা। অনেকেই এই মৌলিক লক্ষণটি ধরতে পারেন না—যেমন ফরাসীর ন্যাচারালিস্টরা ধরতে না পেরে নাটক ও উপন্যাসকে গুলিয়ে ফেলেছেন। উল্লিখিত মূলসূত্র গ্রহণ করলেই তবে নাটকের বিভিন্ন জাতির বৈশিষ্ট্য সুষ্ঠুভাবে নির্দেশ করা সম্ভব হবে। কোন্ ধরনের বাধার বিরুদ্ধে ব্যক্তি সংগ্রাম করছে—এই হিসাব করাই শ্রেণী-বিভাগে একমাত্র অত্যাবশ্যক কার্য। বাধা যেখানে অলংঘ্য বা তদনুরূপ কিছু—গ্রীকদের কাছে যেমন নিয়তির নিয়ম, অথবা খৃষ্টভক্তদের কাছে—দৈববিধান, আমাদের কাছে যেমন প্রাকৃতিক নিয়মতন্ত্র বা মোহে-পরিণত দুর্নিবার বাসনা যা আভ্যন্তরিক নিয়তি হয়ে কাজ করে যায়—সেখানেই খাঁটী ট্র্যাজেডি; এই জাতীয় নাটকে ঘটনাগুলি সাধারণতঃ ভয়ংকর এবং উপসংহার রক্তক্ষয়ী পরিণতির জন্য শোচনীয়; কারণ, এখানে নিয়তির বিরুদ্ধে মানুষ যে সংগ্রামে প্রবৃত্ত হয় সেই সংগ্রামে মানুষ শেষ পর্যন্ত পর্যুদস্ত হয়।

এবার মনে করা যাক—ঐ দ্বন্দ্বে তার জয়ের সম্ভাবনা আছে, তার ভিতরকার কামনাকে বা মোহকে জয় করবার মত শক্তি এখনও অবশিষ্ট আছে; মনে করা যাক—যে বাধা সে অতিক্রম করতে চেষ্টা করছে সেই বাধা সৃষ্টি করেছে তারই

মতো কোন মানুষ—যেমন—মানুষের কুসংস্কার বা সামাজিক কুপ্রথা এবং তা মানুষের সৃষ্টি-করা বাধা বলেই লঙ্ঘনীয় সেখানেই হচ্ছে 'ড্রামা'—'রোমান্টিক ড্রামা' বা সামাজিক নাটক। এবার দ্বন্দ্বের ধরন বদলে দেওয়া যাক—যুযুধান পক্ষের মধ্যে সমতা সৃষ্টি করা হোক—দুই বিপরীতধর্মী ইচ্ছাকে মিলিয়ে দেওয়া হোক—এখানে নাটক 'কমেডি'। তারপর যেখানে বাধাকে সচেতন ও উদ্যমী ব্যক্তি ইচ্ছার মধ্যে অথবা সমাজ-ব্যবস্থার মধ্যে অথবা নিয়তির ইচ্ছার মধ্যে স্থাপিত না করে, ভাগ্যের পরিহাসের (irony of fortune) অথবা সংস্কারের হাস্যোদ্দীপক রূপের মধ্যে—সাধ্য ও সাধনার অসঙ্গতির মধ্যে স্থাপন করা হয়—সেখানে নাটক 'প্রহসন'। তবে এ কথাও ঠিক যে, সবক্ষেত্রে জাতির বিশুদ্ধ রূপ পাওয়া যায় না। বিশুদ্ধ রূপ যেমন লৌকিক জগতে তেমনি অলৌকিক শিল্পের জগতেও আদর্শ রূপ। সে যাই হোক, নাটকীয়তার মাত্রা নির্ভর করে 'quality of will'-এর উপরে—যে জাতির বা শ্রেণীর নাটক সেই জাতির উপযোগী দ্বন্দ্বে যে ধরনের 'will' আবশ্যক, সেই "will'-এর প্রকৃতির উপরে। চিন্তায় বুদ্ধির আধিপত্য, কার্যে ইচ্ছার বা সংকল্পের আধিপত্য। ইচ্ছা-শক্তির তীব্রতার মধ্যেই কার্যের শক্তি নিহিত এবং ইচ্ছার শৈথিল্যেই শক্তি-হানি। থিয়েটারের ইতিহাস পর্যালোচনা করলেই দেখা যায় জাতির ইচ্ছাশক্তি যখনই উদ্দীপিত হয়েছে, তখনই নাটকের অভ্যুদয় ঘটেছে—'সুবর্ণযুগ' উপস্থিত হয়েছে এবং যখনই সংকল্প ও উদ্যম শিথিল হয়েছে তখনই সংকট দেখা দিয়েছে। পুরুষকারে বা স্বাধীন ইচ্ছায় (free will) বিশ্বাস না থাকলে আর যাই হোক ভাল নাটক হয় না।

ব্রুনেতিয়ের পরে, ফরাসী নাট্য-চিন্তাশীলদের মধ্যে **মরিস মেতার্লিঙ্কের** নাম উল্লেখযোগ্য। মেতার্লিঙ্ক একাধারে নাট্যকার এবং সমালোচক। বেলজিয়ামের অন্তর্গত 'ঘেন্ট' নামক স্থানে ১৮৬২ খৃষ্টাব্দে তিনি জন্মগ্রহণ করেন এবং আইনে উপাধি নিয়ে আইন ব্যবসায়ে নিযুক্ত হন। এ কাজে তাঁর মন বসেনি। তাই ১৮৮৬ খৃষ্টাব্দে বেলজিয়াম ত্যাগ করে প্যারিসে যান এবং প্যারিসের সাহিত্যিক এবং দার্শনিক আন্দোলনে—বিশেষ করে এডামের (Villiers de l'I'sle Adam) সংস্পর্শে আসেন। এই এডামের প্রভাবেই মেতার্লিঙ্ক "spiritual, poetic and mysterious side of things" দেখতে মনোনিবেশ করেন। ১৮৮৯ খৃষ্টাব্দে, পিতার মৃত্যুর সময়ে দেশে ফিরে আসেন এবং কবিতা ও নাটক প্রকাশ করতে থাকেন এবং অকটেভ মিরবুর (Octave Mirbeau) কাছে—'বেলজিয়ান শেক্স-পীয়র' আখ্যা লাভ করেন। ১৮৯৬ খৃষ্টাব্দে আবার প্যারিসে ফিরে যান এবং সাহিত্য-সাধনায় আত্মনিয়োগ করেন।

মরিস মেতার্লিঙ্ক সম্বন্ধে সবচেয়ে উল্লেখযোগ্য কথাটি এই যে তিনি মানুষের মনের অস্ফুট ও অসংজ্ঞান ভাবাবেগকে, জীবনের রহস্যময় পরিবেশকে দৃশ্য করতে চেষ্টা করেছিলেন এবং তা করতে যেয়ে—তথাকথিত 'স্থিতিশীল নাটক' (Static drama) আবিষ্কার করেছিলেন। এই ব্যাপারে মেতার্লিঙ্ক বিশেষ কৃতিত্ব দেখিয়েছেন।

মেতার্লিঙ্ক একদিকে নাটকে জীবনের হারিয়ে-যাওয়া অতিপ্রাকৃত রহস্য ফিরিয়ে আনতে চেষ্টা করেছেন, অন্যদিকে অতিসংলাপ, দৈহিক এবং মানসিক ক্রিয়ার স্থূলতা থেকে নাটককে মুক্ত করতে এবং অতিসূক্ষ্ম ক্রিয়ার (static action) ব্যঞ্জনায় একটি অখণ্ড রহস্য-পরিমণ্ডল সৃষ্টি করতে চেষ্টা করেছেন। স্ট্যাটিক ড্রামা বিষয়ে মেতার্লিঙ্ক, পরবর্তীকালে ব্যারেট এইচ. ক্লার্ক মহাশয়কে যে কথাটি লিখেছিলেন তা অবশ্যই প্রণিধানযোগ্য। তিনি লিখেছিলেন—"You must not attach too much importance to the expression static ; it was an invention, a theory of my youth, worth what most literary theories are worth—that is, almost nothing. Whether a play be static, dynamic, symbolistic or realistic, is of little consequence. What matters is that it be well-written, well-thought out, human and if possible super human in the deepest significance of the term." 'স্ট্যাটিক' কথাটির তাৎপর্য যাই হোক এ কথা অবশ্যই স্বীকার করতে হবে—মেতার্লিঙ্ক নাটকে এবং নাট্য-চিন্তায় উল্লেখযোগ্য কিছু দিয়ে গেছেন। নাট্য-বিষয়ে মেতার্লিঙ্ক নিম্নলিখিত প্রবন্ধ লিখেছেন :

(১) চিঠি (১৮৯২)
(২) ইবসেন (প্রবন্ধ) ১৮৯৪
(৩) থিয়েটার বিষয়ক প্রস্তাব (১৮৯০)
(৪) আলফ্রেড স্যুত্রোর 'দি কেভ অফ ইলুশান'-এর ভূমিকা (১৯০০)
(৫) থিয়েটার (১৯০১)
(৬) শান্ত ট্র্যাজেডি (লা ট্র্যাজিক কোতিদিয়েন ১৮৯৬)
(৭) লে ইতোইলে (১৮৯৬)
(৮) লা রিভেইল স্থ লা'আমে (১৮৯৬)
(৯) ভূমিকাবলী
(১০) লা সাজেস্সে এৎ লা ডেস্টিনি (১৮৯৮)
(১১) লা ড্রেম মডার্ন (১৯০৪)
(১২) রাজা লিয়র (প্রবন্ধ) ১৯০৭
(১৩) 'ম্যাকবেথ' অনুবাদের ভূমিকা (১৯১০)

উল্লিখিত প্রবন্ধগুলি নিম্নলিখিত সংকলন গ্রন্থে (ইংরেজি-অনুবাদ) অন্তর্ভুক্ত হয়েছে—(ক) দি ট্রেজার অফ দি হাম্বল (১৮৯৭) (খ) উইজডম এ্যাণ্ড ডেস্টিনি (১৮৯৮) (গ) দি বেরিড্ টেম্পল (১৯০২) (ঘ) দি ডাব্‌ল গার্ডেন (১৯০৪) (ঙ) দি মেজার অফ দি আওয়ারস্ (১৯০৭)।

এখানে 'লা ট্র্যাজিক কোতিদিয়েন' থেকে মেতার্লিঙ্কের চিন্তা উদ্ধার করা যাক। মেতার্লিঙ্ক বলতে চান—শারীরিক ক্রিয়া থেকে মানসিক ক্রিয়া উন্নততর, সূক্ষ্মতর এবং মানসিক ক্রিয়া থেকে আত্মিক ক্রিয়া অর্থাৎ সেই অবস্থাটি যখন ব্যক্তি-আত্মা

বিশ্বসত্তার সম্মুখে মুখোমুখি দাঁড়িয়ে আছে—আরো উন্নততর—আরো সূক্ষ্মতর। ট্র্যাজেডির আসল রস—জৈবিক প্রবৃত্তি ও সামাজিক বিধিবিধানের দ্বন্দ্বের মধ্যে নিহিত থাকে না, আসল রস সেখানেই যেখানে জীবন বিরাট ও বিস্ময়কর মহিমায় উদ্ভাসিত হয়, যেখানে জীবন অজ্ঞাত পরম শক্তির কাছে আত্মসমর্পণে অবনত হয়ে যায়, যেখানে জীবন ভীষণ দুঃখদুর্গতির বিপাকে আবর্তিত হয়। মেতার্লিঙ্কের ভাষায়—"the chief interest of tragedy does not lie in the struggle we witness between cunning and loyalty, between love of country rancor and head-strong pride. There is more beyond; for it is man's loftier existence that is laid bare to us.................and there comes to us a sudden revelation of life in its stupendous grandeur, in its submissiveness to the unknown powers, in its endless affinities, in its awe-inspiring misery." যে সমস্ত ট্র্যাজেডি প্রকৃত সুন্দর ও মহান তাদের সৌন্দর্য ও মহত্ত্ব, ঘটনার মধ্যে নিহিত থাকে না—নিহিত থাকে—সংলাপের মধ্যে। যে সব সংলাপ ক্রিয়াকে ব্যক্ত করে বা ব্যাখ্যা করে শুধু তাদের মধ্যেই নয় যারা আপাতদৃষ্টিতে অপ্রয়োজনীয় বলে মনে হয়, সেই সমস্ত কথাগুলির মধ্যেও। এই সমস্ত আপাত-অপ্রয়োজনীয় কথায় সেই পরম রহস্য, গভীরতর সত্য ব্যক্ত হয় যা একমাত্র আত্মারই উপভোগ্য—যা আত্মাকে গভীরভাবে নাড়া দেয়—যা আত্মারই নিজের ভাষা। যে ভাষা বাহ্য ক্রিয়াকলাপ ব্যক্ত না করে, আত্মার সৌন্দর্য ও সত্যের আকৃতি ব্যক্ত করে—'soul-state'-কে ব্যক্ত করে—সেই ভাষাতেই সৌন্দর্য ও সত্য অধিকতর মাত্রায় স্ফুরিত হয়।

যে পরম রহস্য জীবনকে ঘিরে রয়েছে—যে সত্য এবং যে সৌন্দর্য চেতনাকে উন্মুখ করে রেখেছে সেই রহস্যকে, সেই সত্যকে সেই সৌন্দর্যকে উপলব্ধি করার ব্যাকুল চেষ্টার ও বেদনার মধ্যেই কি সবচেয়ে ট্র্যাজেডি নিহিত নেই?

'থিয়েটার'-এর ভূমিকাতে মেতার্লিঙ্ক লিখেছেন:—

আমি মনে করিনে—নীতি প্রচার করবার জন্য কাব্যকে সৌন্দর্য ত্যাগ করা উচিত। তবে আভ্যন্তরিক এবং বাহ্যিক সৌন্দর্য অক্ষুণ্ণ রেখেও কাব্য কোন মহৎ সত্য প্রকাশ করতে পারে। বহুযুগ ধরে আমরা জীবনের বৃথা গর্ব, দুর্বার মায়া ও মৃত্যু, এবং নিষ্ফল সংগ্রামের শূন্যতার কথা বলতে বলতে এসেছি.........এমন সব দুঃখ-দুর্গতির কথা বলেছি, যা যত পরম সত্যের আলোকে রেখে দেখা গেছে তত তা গুরুত্ব হারিয়ে ফেলেছে—একঘেয়ে হয়ে পড়েছে। এখন, যে অদৃশ্যশক্তি আমাদের পরিবেষ্টন করে আছে, তার প্রকৃতি সম্বন্ধে ভিন্ন ধারণা করতে হবে—জীবনধারণের ও সংগ্রামের জন্য নতুন যুক্তি গ্রহণ করতে হবে। অন্ততঃ এটুকু আমরা করতে পারি—দুঃখের সঙ্গে আমরা আশার উত্থান-পতন মিশিয়ে নিতে পারি।

আমাদের এই জীবনের সীমাবদ্ধতা স্বীকার করে নিয়েও এ আশা আমরা করতে পারি যে আমাদের সব চেষ্টাই নিষ্ফল নয়। মৃত্যু, শূন্যতা, অস্তিত্বের নিরর্থকতা

—এই সব আমাদের কাছে পরম সত্যের রূপ নিয়ে দাঁড়ায় এই কারণেই যে মানুষের চেতনা তাদের ঊর্ধ্বে উঠতে পারে না—মানুষের বুদ্ধির দৌড় ঐ পর্যন্তই। মনে হয় —এরাই একমাত্র নিশ্চিত। কিন্তু একটু তলিয়ে দেখলেই দেখা যাবে তারা তত পরিমাণেই নিশ্চিত, যত পরিমাণে আমরা অজ্ঞ। অজ্ঞতার আবরণ অপসারিত হলেই দেখা যাবে জীবনের সব কর্তব্য, সব বাসনা-কামনা নতুন তাৎপর্য লাভ করেছে। এ কথা অস্বীকার করবার উপায় নেই—বিগত পঁচাত্তর বৎসরে—বিবর্তনবাদ এসে চিন্তারাজ্যে এক মহাপরিবর্তন ঘটিয়েছে; প্রকৃতি, প্রাণ, মানুষের নিয়তি সম্বন্ধে নিশ্চিত ধারণা আমদানি করেছে এবং কতকগুলি অনিশ্চিত ও রহস্যের গর্ব খর্ব করে দিয়েছে। এই সব অনিশ্চিত রহস্যকে কেন্দ্র করেই এ পর্যন্ত মানুষের সত্য বোধের এবং সৌন্দর্য বোধের আবেগ ঐকান্তিক তীব্রতা নিয়ে উচ্ছ্বসিত হয়ে এসেছে। সেই পরিমাণেই শিল্পী মহান শিল্পী হয়েছেন যে পরিমাণে তিনি ঐ রহস্যময় সত্তার অভিব্যক্তিকে নিজের সৃষ্টির মধ্যে ব্যক্ত করতে পেরেছেন।

তিনটি উপাদানের সংযোগে মহৎ কাব্য-শিল্প রচিত। এক—বাক্-সৌন্দর্য, দুই—বাহ্য ও অন্তর প্রকৃতির—ধ্যানের ও প্রকাশের সৌন্দর্য এক কথায় প্রকৃতির ও ভাবাবেগের রূপ, তিন—অদৃশ্য মহাশক্তি যার মধ্যে সব কিছু ঘটনা ঘটছে, যার প্রভাবে পাত্র-পাত্রীর জীবন-সম্পর্ক গড়ে উঠছে ও সুনির্দিষ্ট পরিণামের দিকে এগিয়ে যাচ্ছে। এই শেষোক্ত উপাদানই সবচেয়ে প্রধান উপাদান এবং প্রত্যেক মহৎশিল্পে এই উপাদানের মিশ্রণ চাই-ই চাই। এ কথা অবশ্যস্বীকার্য যে শিল্পী 'study of human feelings in their material and psychological effects'-এর গণ্ডীর মধ্যে থেকেও শক্তিমান কাব্য রচনা করতে পারেন—'powerful works full of observation, passion and wisdom'—সৃষ্টি করতে পারেন, কিন্তু সেই কাব্যের সমীক্ষণশক্তি উদ্দীপকতা এবং চিন্তাগভীরতা যতই থাক 'আনন্ত্যের দ্যোতনা' থাকে না বলে, তা আনন্ত্যের ব্যঞ্জনায় পরিপূর্ণ যে কাব্য তার মতো গভীর ও মর্মস্পর্শী হতে পারে না।

আসলে, মেতার্লিঙ্ক বলতে চেয়েছেন এই যে অদৃশ্য মহাশক্তি বলতে যে কোন ঈশ্বর-পুরুষ বুঝাবে এবং সেইরূপ কোন শক্তিকে মানতে হবে—এমন কোন কথা নেই; অদৃশ্য মহাশক্তির প্রকৃতি যাই হোক তার অস্তিত্ব স্বীকার করতে হবে এবং ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়াময় জীবন-লীলাকে সেই মহাশক্তির সঙ্গে যুক্ত করে দেখতে এবং দেখাতে হবে। তাঁর সময়ের নাটকে মেতার্লিঙ্ক অদৃশ্য মহাশক্তি-রূপ 'তৃতীয় চরিত্র' পাননি বলে ক্ষোভ প্রকাশ করেছেন এবং যে নাট্যকার আবার নাটকে অদৃশ্য মহাশক্তির আবির্ভাব ঘটাতে পারবেন সেই কবির আবাহন করেছেন। তাঁর বক্তব্য উদ্ধৃত করা যাক—"Nowadays, our drama almost always lacks the third character, the enigmatic, invisible but everywhere present, which we might well call the sublime character and which is perhaps no other than the unconscious though powerful and undeniable concept of the poet's idea of the universe........"

বিংশ শতাব্দীর নাট্য-চিন্তার বিস্তারিত বিবরণ দিতে বিরাট একখানি গ্রন্থের অবকাশ আবশ্যক। বিভিন্ন নাট্যকার এবং নাট্য-আন্দোলন সম্বন্ধে যে সকল গ্রন্থ এবং প্রবন্ধ লেখা হয়েছে তাদের সংখ্যা অল্প নয়। তাদের তালিকা যে-কোন উল্লেখযোগ্য 'নাটকের ইতিহাস' বা নাট্যসমালোচনা-গ্রন্থে পাওয়া যাবে। এখানে আমি শুধু এই কথাটিই বলতে চাই যে বিংশ শতাব্দীর নাট্য-চিন্তা, বিংশ শতাব্দীর সামাজিক এবং দার্শনিক আন্দোলনের সঙ্গে—শিল্পতত্ত্বের বিভিন্ন আন্দোলনের সঙ্গে অবিচ্ছেদ্যযোগে যুক্ত। একদিকে রিয়েলিজমের একাধিক 'প্রবৃত্তি', অন্যদিকে রিয়েলিজমের প্রতিক্রিয়ায়, সিম্বলিজম্, ইম্প্রেশানিজম, একস্প্রেশানিজম, সুররিয়ালিজম্ প্রভৃতি মতবাদ এবং এদের বিপরীত পক্ষের নতুন মতবাদ একজিস্টেনসিয়ালিজম্—এই সব বিভিন্ন মতবাদকে কেন্দ্র করে স্রষ্টা এবং সমালোচকদের মধ্যে নানারকমের প্রবৃত্তি দেখা দিয়েছে, ফলে নাটকের রূপ, রীতি ও রস সম্বন্ধে নতুন নতুন চিন্তাও দেখা দিয়েছে। যথাস্থানে এই সব চিন্তার পরিচয় পাওয়া যাবে।

ঊনবিংশ এবং বিংশ শতাব্দীর নাট্য-চিন্তা (ইংলণ্ডে এবং আমেরিকায়)

ইংলণ্ড ঃ

ঊনবিংশ শতাব্দীর প্রথমার্ধের নাট্য-সমালোচকদের মধ্যে—কবি কোলরিজ, ল্যাম্ব, এবং হ্যাজলিটের নাম বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। স্যামুয়েল টেলর কোলরিজের (১৭৭২-১৮৩৪) সমালোচনা-প্রবন্ধ খুবই মূল্যবান—তাঁর 'লেকচার্স অন শেকস্পীয়র' নাট্য-সমালোচনার এক অমূল্য সম্পদ। শেকস্পীয়রের নাটক, গ্রীক নাট্যকার ও নাটক সম্বন্ধে এবং অন্যান্য নাট্যকার সম্বন্ধে তিনি যে সব প্রবন্ধ লিখেছেন—'দি লিটারারি রিমেইনস' (৪ খণ্ড) নামক সংকলন-গ্রন্থে অন্তর্ভুক্ত রয়েছে। 'নাটক' সম্পর্কে নানা মন্তব্য বায়োগ্রাফিয়া লিটারেরিয়া (১৮১৭), টেবল টক্ (১৮৩৫), এনিমা পোয়েটা (১৮৯৫), বায়োগ্রাফিয়া এপিস্টোলারিস (১৯১১), লেটার্স [(১৭৮৫—১৮৩৪) ২ খণ্ড —১৮৯৫] প্রভৃতি রচনার মধ্যেও পাওয়া যায়। নাট্য-চিন্তার নিদর্শন হিসাবে—গ্রীক ড্রামা (১৮১৮), প্রোগ্রেস অফ দি ড্রামা (১৮১৮), দি ড্রামা জেনারালী, এ্যাণ্ড পাবলিক টেস্ট (১৮১৮), নোট্স অন দি টেম্পেস্ট (১৮৩৬), শেক্সপীয়রস্ ইংলিশ হিস্টোরিকাল প্লেজ (১৮৩৬), নোট্স অন ওথেলো (১৮৩৬) প্রভৃতি প্রবন্ধ উল্লেখযোগ্য।

চার্লস্ ল্যাম্ব (১৭৭৫-১৮৩৪) নাট্যকার হিসাবে উল্লেখযোগ্য না হলেও, নাট্য-সমালোচক হিসাবে উল্লেখ দাবি করতে পারেন। নাট্যতত্ত্বে তিনি কোন সূত্র যোজনা করতে পারেননি এ কথা সত্য, কিন্তু তাঁর প্রবন্ধগুলিতে স্বাধীন চিন্তার ছাপ সুস্পষ্ট।*

* নোট্স ইন্ দি স্পেসিমেন্স অফ ইংলিশ ড্রামাটিক পোয়েট্স্ হু লিভ্ড এবাউট দি টাইম শেকস্পীয়র (১৮০৮)।

(ক) অন্ দি ট্র্যাজেডিজ অফ শেকস্‌পীয়র (১৮১১)
(খ) অন্ দি আর্টিফিশিয়াল কমেডি অফ দি লাস্ট সেঞ্চুরি (১৮২৩)
(গ) জন কেম্বেল এ্যাণ্ড গোডুইনস্ ট্র্যাজেডি অফ এ্যান্টোনিও (১৮২২)।

উইলিয়াম হ্যাজলিট (১৭৭৮-১৮৩০): প্রাবন্ধিক হ্যাজলিট নাট্য সম্বন্ধে একাধিক প্রবন্ধ লিখেছেন। তাঁর নিম্নলিখিত প্রবন্ধগুলি নাট্য-চিন্তার নিদর্শন হিসাবে উল্লেখযোগ্য .

১। অন্ মডার্ন কমেডি (১৮১৫)
২। শ্লেগেল অন দি ড্রামা (১৮১৬)
৩। এ ভিউ অফ দি ইংলিশ স্টেজ (১৮১৮)
৪। অন উইট এ্যাণ্ড হিউমার (১৮১৯)
৫। অন দি কমিক রাইটার্স অফ দি লাস্ট সেঞ্চুরি (১৮১৯)
৬। অন ড্রামাটিক পোয়েট্রি (১৮২০)
৭। লেকচার্স অন দি ড্রামাটিক লিটারেচার অফ দি রেন্ অফ কুইন এলিজাবেথ্ (১৮২০)।

উনবিংশ শতাব্দীর শেষার্ধে, আর্থার পিনেরো, হেনরি আর্থার জোনস্, বার্নার্ড শ' এবং উইলিয়াম আর্চার প্রমুখ চিন্তাশীলদের নাট্য-নিবন্ধে নাট্য-চিন্তা সমৃদ্ধ হয়েছে। এঁরা যেমন উনবিংশ শতাব্দীর তেমনি বিংশ শতাব্দীরও প্রতিনিধি। স্যার আর্থার পিনেরোর (১৮৫৫-১৯৩৪) প্রবন্ধগুলির মধ্যে, 'দি নিউ ড্রামাটিক স্কুল' (১৮৮৩), 'মডার্ন ব্রিটিশ ড্রামা' (১৮৯৫), 'প্রিফেটরি লেটার টু আর্চার্স—থিয়েট্রিক্যাল ওয়ার্লড অফ ১৮৯৫' (১৮৯৬) উনবিংশ শতাব্দীর রচনা।

বাকী তিনটি—ডবলু. এল. ফোর্টনের 'দি আইডিয়া অফ ট্র্যাজেডি' (১৯০০)-গ্রন্থের মুখবন্ধ, রবার্ট লুই স্টিভেনসনের—'দি ড্রামাটিস্ট' (১৯০৩) এবং 'ব্রাউনিঙ এ্যাজ এ ড্রামাটিস্ট' (১৯১২) বিংশ শতাব্দীর রচনা।

স্যার আর্থার পিনেরোর নাট্য-চিন্তা, উনবিংশ শতাব্দীর শেষার্ধে যে আধুনিক নাটক রচিত হয়েছিল তাদের রূপ রস-রীতির সমর্থনেই ব্যক্ত হয়েছিল। তাঁর নাটক 'দি সেকেণ্ড মিসেস্ ট্যাংকেরী' (১৮৯৩) ইংলণ্ডের প্রহসন এবং মেলোড্রামা-অধ্যুষিত থিয়েটারে ট্র্যাজেডির আবহাওয়া এনে এক বৈপ্লবিক পরিবর্তনের সূচনা করেছিল।

হেনরি আর্থার জোন্স (১৮৫১-১৯২৯) আধুনিক নাটকের এক নির্ভীক সমর্থক। ১৮৮৩ খৃষ্টাব্দ থেকে ১৮৯৫ পর্যন্ত জোন্স যত নাট্য-নিবন্ধ রচনা করেছেন (১৮টি) তা 'রেনাসাঁস অফ দি ইংলিশ ড্রামা' (১৮৯৫) গ্রন্থে সংকলিত হয়েছে। ১৮৯৫ থেকে ১৯১২ পর্যন্ত যে ২০টি প্রবন্ধ তিনি লিখেছেন তাদের সংকলিত করা হয়েছে—'দি ফাউণ্ডেশান্স অফ এ ন্যাশানাল ড্রামা' (১৯১৩) গ্রন্থে। ১৯১৪ খৃষ্টাব্দে জোন্স বিখ্যাত প্রবন্ধ—'দি ইন্ট্রোডাকশান টু ব্রুনেতিয়ার্স ল অফ দি ড্রামা' লেখেন এবং নাটকের বিশেষ করে নাটকীয়ত্বের মূলসূত্র উদ্ভাবন করতে চেষ্টা করেন। ব্রুনেতিয়ের দ্বন্দ্ববাদ (conflict) এবং আর্চারের সংকটবাদের (crisis)

সমন্বয়ে জোন্‌স নাটকের একটি মূলসূত্র তৈরি করতে চেষ্টা করেছেন। নাটকীয়ত্বের সংজ্ঞা নিরূপণ প্রসঙ্গে এই সূত্রের পরিচয় দেওয়া হবে। এখানে, জোন্‌সের কয়েকটি উল্লেখযোগ্য প্রবন্ধের তালিকা দিয়েই ক্ষান্ত থাকছি :

১। রিয়েলিজম্‌ এ্যাণ্ড ট্রুথ (১৮৯০)
২। দি সায়েন্স অফ দি ড্রামা (১৮৯১)
৩। দি লিটারারি ড্রামা (১৮৯২)
৪। অন প্লে-মেকিং (১৮৯১)
৫। দি ড্রামা এ্যাণ্ড রিয়েল লাইফ্‌ (১৮৯৭)
৬। অন রিডিং মডার্ন প্লেজ্‌ (১৯০৬)
৭। দি থিয়েটার অফ আইডিয়াস্‌-এ বার্লেকস এ্যাল্লিগোরি (১৯১৫)
৮। ল অফ দি ড্রামা ১৯১৪।

আর্থার জোন্‌সের সমসাময়িক—বিশ্ববিখ্যাত নাট্যকার **জর্জ বার্নার্ড শ'** মহাশয় (১৮৫৬-১৯৫০) উনবিংশ এবং বিংশ শতাব্দীর অন্যতম প্রধান চিন্তাযোদ্ধা। বক্তৃতা, প্রবন্ধ, ভূমিকা এবং নাটকের সাহায্যে শ' তাঁর চিন্তা-আদর্শ প্রচার করে গেছেন। তিনি কান্নাহাসির-দোলদোলানো ছকবাঁধা নাটকের বিরুদ্ধে—'ওয়েল-মেড' নাটকের বিরুদ্ধে—যেমন মুখে, তেমনি হাতে তীব্রতম আক্রমণ চালিয়েছেন। নাট্যকার ইবসেনের শিষ্যত্ব স্বীকার করে বার্নার্ড শ' মহাশয় সমস্যামূলক (থিসিস্‌-প্লে) নাটকের পক্ষে কোমর বেঁধে সংগ্রাম করে গেছেন। বহু পত্র-পত্রিকায় তাঁর প্রবন্ধ ছড়ানো রয়েছে নিম্নে উল্লেখযোগ্য রচনার একটি তালিকা দেওয়া যাচ্ছে :

১ দি কুইণ্টেসেন্‌স্‌ অফ ইবসেনিজম্‌ (১৮৯১)
২ 'উইডোয়ার্স হাউজ' নাটকের ভূমিকা (১৮৯৩)
৩ এ ড্রামাটিক রিয়েলিস্ট টু হিজ্‌ ক্রিটিক্‌স (১৮৯৪)
৪ আর্চারের 'থিয়েট্রিকাল ওয়ার্ল্ড' (১৮৯৪)-এর ভূমিকা (১৮৯৫)
৫ দি প্রবলেম প্লে (১৮৯৫)
৬ দি অথরস্‌ এপোলজি (১৯০২)
৭ ইবসেন (১৯০৬)
৮ ড্রামাটিক অপিনিয়নস্‌ এ্যাণ্ড এসেজ [২ খণ্ড] (১৯০৭)
৯ দি নিউ ড্রামা (১৯১১)
১০ 'ব্রুকসের তিনখানি নাটক'-এর ভূমিকা
১১ লেটার অন দি প্রিন্‌সিপলস্‌ ছ্যাট গভার্ন দি ড্রামাটিস্ট ইন হিজ সিলেকশান অফ থিম্‌স্‌ এ্যাণ্ড মেথড অফ ট্রিটমেণ্ট (১৯১২)
১২। দি আর্ট এ্যাণ্ড ক্র্যাফ্‌ট অফ প্লে-রাইটিং (১৯১৪) প্রভৃতি।

জর্জ বার্নার্ড শ' মহাশয়ের অন্যতম সমসাময়িক **উইলিয়াম আর্চার** (১৮৫৬-১৯২৪) নাট্য-সমালোচক এবং নাট্যতত্ত্ববিদ হিসাবে ব্যাপক খ্যাতি অর্জন করেছেন। বিভিন্ন সংবাদপত্রে নাট্য-সমালোচনা করতে করতে উইলিয়াম আর্চার নাট্যতত্ত্বে

বিশেষজ্ঞ হয়ে ওঠেন। নাট্যরচনা বিষয়ে গ্রন্থ রচনা করে তিনি যশস্বী হয়েছেন। তাঁর 'প্লে-মেকিং' গ্রন্থ বহুপঠিত। এই গ্রন্থেই তিনি ব্রুনেতিয়েরের দ্বন্দ্ববাদের আক্রমণাত্মক সমালোচনা করেছেন এবং নিজের 'সংকটবাদ' (ক্রাইসিস্-থিওরি) প্রতিষ্ঠিত করতে চেষ্টা করেছেন। ব্রুনেতিয়েরের দ্বন্দ্ববাদের সমালোচনা করে আর্চার নাট্যতত্ত্ব-আলোচনার ক্ষেত্রে অবশ্যস্মরণীয় ব্যক্তি হয়ে দাঁড়িয়েছেন। ইবসেন-রচিত নাটকাবলীর অনুবাদক হিসাবেও আর্চার ইংলণ্ডের তথা ইংরেজি-ভাষাভাষী জনগণের কাছে স্মরণীয় হয়ে আছেন।

আর্চারের নাট্য-চিন্তার নিদর্শন :

১। ইংলিশ ড্রামাটিস্টস্ অফ টু-ডে (১৮৮২)
২। এবাউট দি থিয়েটার (১৮৮৬)
৩। দি থিয়েট্রিকাল ওয়ার্ল্ড্ [৫ খণ্ড] (১৮৯৪-৯৮)
৪। স্টাডি এ্যাণ্ড স্টেজ (১৮৯৯)
৫। প্লে-মেকিং (১৯১২)
৬। দি ওলড্ ড্রামা এ্যাণ্ড দি নিউ (১৯২৩)।

বিংশ শতাব্দীর প্রথম দশক থেকে আজ পর্যন্ত নাটক বিষয়ে যত আলোচনা হয়েছে তার বিস্তারিত বিবরণ দেওয়ার চেষ্টা এখানে অনাবশ্যক। আমি শুধু তাঁদেরই নাম করছি যাঁদের চিন্তা আমাদের নাট্যসংস্কার গঠনে বিশেষভাবে প্রভাব বিস্তার করেছে। এই সব চিন্তাশীলদের মধ্যে একমাত্র অধ্যাপক এলারডাইস্ নিকল ছাড়া আর সকলেই নাটকের বিশেষ বিশেষ দিক নিয়ে আলোচনা করেছেন। নাট্য-তত্ত্বের সমগ্র গ্রন্থ বলতে যা বুঝায় তা একমাত্র নিকলই লিখেছেন এবং তা লিখেছেন ১৯৩১ খৃষ্টাব্দে।

বিংশ শতাব্দীর গোড়াতে এ. সি. ব্র্যাডলে মহাশয় শেকস্পীরীয়ান ট্র্যাজেডি নামে যে সুবিখ্যাত গ্রন্থখানি রচনা করেছেন তার মুখবন্ধে তিনি ট্র্যাজেডি-তত্ত্ব সম্বন্ধে মূল্যবান আলোচনা করেছেন। ব্র্যাডলের পরে ট্র্যাজেডি-তত্ত্ব বিষয়ে ইংরেজিতে একাধিক গ্রন্থ ও প্রবন্ধ প্রকাশিত হয়েছে। তাঁদের মধ্যে এ. এইচ. থর্নডাইক-রচিত ট্র্যাজেডি (১৯০৮), এম. ডি. ইউনামুনো-কৃত দি ট্র্যাজিক সেন্স অফ লাইফ (১৯২১), ডবলু. এম. ডিকসন-রচিত ট্র্যাজেডি (১৯২৪), এফ. এল. লুকাস-রচিত ট্র্যাজেডি (১৯২৮), জে. এস. স্মার্ট-রচিত ট্র্যাজেডি (প্রবন্ধ-১৯২২), সি. ই. ভগান-রচিত টাইপস্ অফ ট্র্যাজিক ড্রামা (১৯২৪), এইচ বেইসিঙ্গের (Weisinger, H.)-কৃত ট্র্যাজেডি এ্যাণ্ড দি প্যারাডক্স অফ দি ফরচুনেট ফল্ (১৯৫১), কিটো এইচ. ডি. এফ.—গ্রীক ট্র্যাজেডি (১৯৫০), কার্ল জেসপার্স—ট্র্যাজেডি ইজ নট এনাফ্ (১৯৫৩), টি. আর. হেন্‌ন-রচিত হারভেস্ট অফ ট্র্যাজেডি (১৯৫৬), ডি. ডি. রাফেল-কৃত দি প্যারাডক্স অফ ট্র্যাজেডি (১৯৬০)। 'ট্র্যাজেডির সংজ্ঞা ও স্বরূপ'-অধ্যায়ে এঁদের প্রত্যেকের মত নিয়ে আলোচনা করা হবে। এখানে শুধু নামের উল্লেখ করছি। 'কমেডি'-বিষয়েও একাধিক প্রবন্ধ ও গ্রন্থ রচিত হয়েছে। এই সকল গ্রন্থ ও

প্রবন্ধ মুখ্যতঃ বিশেষ যুগের এবং বিশেষ নাট্যকারের রচনার সমালোচনা বা পরিচয়, গৌণতঃ কমেডিতত্ত্বের আলোচনা।

আমেরিকায় ঃ

আমেরিকায় নাট্যাভিনয় খুব প্রাচীন নয়। নাট্যসমালোচনা অর্বাচীন এবং নাট্যতত্ত্ব-চিন্তা আরো অর্বাচীন। অষ্টাদশ শতাব্দীতে নাট্যসমালোচনা বলতে যা পাওয়া যায় তা দর্শকদের ব্যক্তিগত মন্তব্য ছাড়া আর কিছুই নয়। ঊনবিংশ শতাব্দীর সমালোচনার অধিকাংশই অভিনয়-সমালোচনায় সীমাবদ্ধ। তবে নাট্যকার ডিওন বুকিকৌত্, ব্রোনসন হাউয়ার্ড, জেমস এ. হার্নে প্রভৃতির বক্তৃতায় এবং প্রবন্ধে নাট্যরীতি এবং তত্ত্ব সম্বন্ধে অনেক কথা পাওয়া যায়। কিন্তু বিংশ শতাব্দীতে আমেরিকায় নাট্য-চিন্তার নতুন আবেগ খুবই সংলক্ষ্যরূপে আত্মপ্রকাশ করেছে এবং তা করেছে নবনাট্য-আন্দোলনকে কেন্দ্র করেই। নাট্যকার, কবি, প্রযোজক এবং জনসাধারণ সকলেই জাতীয় নাটকের রচনা ও অভিনয়ের জন্য ঐকান্তিক আগ্রহ প্রকাশ করেন। একাধিক প্রবন্ধে ও গ্রন্থে এই আগ্রহের পরিচয় পাওয়া যায়। কবি-নাট্যকার পারসি ম্যাক্‌কেয়ি (দি প্লে-হাউজ এ্যাণ্ড দি প্লে ১৯০৯, দি সিভিক থিয়েটার ১৯১২), টমাস এইচ. ডিকিনসন (দি কেস অফ আমেরিকান ড্রামা ১৯১৯, দি ইনসারজেণ্ট থিয়েটার ১৯১৭, প্লে-রাইটস্ অফ দি নিউ আমেরিকান থিয়েটার ১৯২৫), শেলডন চেনি (দি নিউ মুভমেণ্ট ইন দি থিয়েটার ১৯১৪, দি আর্ট থিয়েটার ১৯২৫), কেনেথ্ ম্যাকগোয়ান (দি থিয়েটার অফ টু মরো ১৯২১), ওলিভার এম্. সেলার (আওয়ার আমেরিকান থিয়েটার ১৯২৩)-প্রমুখ চিন্তাশীল ব্যক্তিরা নাট্য-আন্দোলনে উত্তরসাধকের কাজ করেন। নাট্যকারদের রচনার সঙ্গে ঐতিহাসিকরাও তাল রেখে চলার চেষ্টা করেন। আর্থার হবসন কুইন-রচিত "এ হিস্ট্রি অফ দি আমেরিকান ড্রামা ফ্রম দি বিগিনিঙ্ টু দি সিভিল ওয়ার (১৯২৩) এবং এ হিস্ট্রি অফ দি আমেরিকান ড্রামা ফ্রম্ দি সিভিল ওয়ার টু দি প্রেজেণ্ট ডে (১৯৩৬); মোনট্রোজ জে. মোজেস-কৃত দি আমেরিকান ড্রামাটিস্ট (১৯২৫), রিচার্ড বার্টন-কৃত দি নিউ আমেরিকান ড্রামা (১৯১৩), ওয়ালটার প্রিকার্ড ইষ্টন-রচিত দি ড্রামা ইন ইংলিশ (১৯৩০); হার্নস্ ম্যাণ্টেল-কৃত আমেরিকান প্লেরাইটস অফ টু-ডে (১৯৩৮), ব্যারেট এইচ-ক্লার্ক-কৃত—এ স্টাডি অফ দি মডার্ন ড্রামা (১৯৩৮), এন্ আওয়ার অফ আমেরিকান ড্রামা (১৯৩০), মারগারেট জি. মেয়োর্গা-কৃত—এ শর্ট হিস্ট্রি অফ দি আমেরিকান ড্রামা (১৯৩২), জর্জ ফ্রিড্‌লে এবং জন এ. রিভস্-রচিত হিস্ট্রি অফ দি থিয়েটার (১৯৪১), জোসেফ্ উডক্রাচ্-কৃত—দি আমেরিকান ড্রামা সিন্‌স ১৯১৮ (১৯৩৯), জন এ্যাণ্ডারসন-কৃত—দি আমেরিকান থিয়েটার (১৯৩৮), বক্‌স অফিস (১৯২৯), ইলিয়ানোর ফ্লেক্‌স্‌নার-রচিত আমেরিকান প্লে-রাইটস ১৯১৮-১৯৩৮ (১৯৩৮) প্রভৃতি নাট্য-ইতিহাসে নাটকের রূপ ও রীতির আলোচনা পাওয়া যায়।

নাট্যতত্ত্বচিন্তার বিশেষ দিকের নিদর্শন পাওয়া যায়—সাংবাদিক-সমালোচক, **নরম্যান হ্যাপগুড** (দি স্টেজ ইন আমেরিকা ১৮৯৭-১৯০০, ১৯০১), **আর্থার রুহল** (সেকেণ্ড নাইটস্ ১৯১৪) **ওয়ালটার প্রিকার্ড ইস্টন** (দি আমেরিকান স্টেজ অফ টু-ডে ১৯০৮, এ্যাট দি নিউ থিয়েটার এ্যাণ্ড আদার্স ১৯১০, প্লেজ এ্যাণ্ড প্লেয়ার্স ১৯১৬), **ক্লেটন্ হ্যামিল্টন** (স্টাডিস ইন স্টেজ ক্রাফ্ট ১৯১৪, প্রবলেমস্ অফ দি প্লে-রাইট ১৯১৭, সিন্ অন দি স্টেজ ১৯২০) **আলেকজাণ্ডার উলকট্** (শাউটস্ এ্যাণ্ড মারমারস্ ১৯২২, এন্চ্যান্টেড্ আইলস্ ১৯২৪, গোয়িং টু পিচেস্ ১৯২৮), **লুডউইগ্ লিউইশন** (দি ড্রামা এ্যাণ্ড দি স্টেজ ১৯২২), **স্টার্ক ইয়ঙ** (দি ফ্লাওয়ার ইন্ ড্রামা ১৯২৬), **পার্সি হ্যামন্ড** (বাট্ ইজ ইট আর্ট? ১৯২৭, দিস্ এ্যাটম্ ইন দি অডিয়েন্স ১৯৪০), **জন ম্যাসন ব্রাউন** (আপস্টেজ ১৯৩০, ব্রডওয়ে ইন রিভিউ ১৯৪০, লেটার্স ফ্রম গ্রীনরুম্ গোস্টস্ ১৯৩৪, সিয়িং থিঙস্ ১৯৪৬) এবং **জর্জ জিন নেথান্** (এনাদার বুক অন দি থিয়েটার ১৯১৫ প্রভৃতি)-প্রমুখ সমালোচকের সমালোচনা-গ্রন্থে।

নাট্যতত্ত্বের বিভিন্ন সমস্যা সম্বন্ধে আলোচনা করেছেন—**ব্র্যাণ্ডার ম্যাথুস** (প্রিনসিপিল্স্ অফ প্লেমেকিং ১৯১৯, এ স্টাডি অফ দি ড্রামা ১৯১০), **ক্লেটন হ্যামিলটন** (দি থিওরি অফ দি থিয়েটার, প্রিনসিপলস্ অফ ড্রামাটিক ক্রিটিসিজম্, সো ইউ আর রাইটিং এ প্লে? ১৯৩৫), **উইলিয়াম টি. প্রাইস্** (দি টেকনিক অফ দি ড্রামা ১৮৯২, দি এনালিসিস্ অফ প্লে কনস্ট্রাক্শান এ্যাণ্ড ড্রামাটিক প্রিনসিপলস্ ১৯০৮, হোয়াই প্লেজ ফেল ১৯১২, দি ফিলোসফি অফ ড্রামাটিক প্রিনসিপ্ল্ এ্যাণ্ড মেথড্ ১৯১২), **ইউজিন ওয়ালটার** (হাউ টু রাইট এ প্লে ১৯২৫), **মার্ক সোয়ান** (হাউ ইউ ক্যান্ রাইট প্লে ১৯২৭, দি আর্ট অফ প্লে-মেকিং ১৯২৮), **জর্জ পিয়ার্স বেকার** (ড্রামাটিক টেকনিক ১৯১৯), **জন হাউয়ার্ড লসন** (থিওরি এ্যাণ্ড টেকনিক অফ প্লে-রাইটিং ১৯৩৬), **আর্থার এডুইন ক্রোস্** (প্লে-রাইটিং ফর প্রফিট ১৯২৮), **কেনেথ রো** (রাইট ছাট প্লে ১৯৩৯), **জোসেফাইন নিগ্লি** (পয়ন্টার্স অন্ প্লেরাইটিং ১৯৪৫), **এলান রেনোলড্স টমসন** (দি এনাটমি অফ ড্রামা ১৯৪৬)-প্রমুখ নাট্যবিদ্গণ। একটু লক্ষ্য করলেই দেখা যাবে যে উল্লিখিত লেখকদের অনেকেই নাট্যরচনাসূত্র বিষয়েই বেশী মনোযোগ দিয়েছেন। আরো একটু তলিয়ে দেখলে দেখা যাবে নাটকের বিভিন্ন সমস্যা সম্বন্ধেও গভীর আলোচনা তাঁরা করেছেন।

নাট্যতত্ত্বের বিভিন্ন সমস্যার আলোচনার সময়ে এঁদের চিন্তার পরিচয় দেওয়া হবে—বিশেষতঃ জন হাউয়ার্ড লসন-কৃত থিওরি এ্যাণ্ড টেকনিক অফ প্লেরাইটিং-গ্রন্থ থেকে একাধিক তথ্য ও সিদ্ধান্ত সংগ্রহ করা হবে। শ্রদ্ধেয় জন হাউয়ার্ড লসন মহাশয়ের চিন্তা, বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য এই কারণেই যে তিনি নাট্যতত্ত্বকে সমাজ বিবর্তনের পরিপ্রেক্ষিতে স্থাপনা করতে চেষ্টা করেছেন এবং 'কন্‌ফ্লিক্ট', 'ক্লাইম্যাক্স', ট্র্যাজেডির স্বরূপ প্রভৃতি বিষয়ে নতুন আলোকপাত করেছেন।

যথাস্থানে এ সব বিষয়ে আলোচনা হবে। অতএব এখানেই আমেরিকার নাট্য-চিন্তার ইতিকথা শেষ করলাম।

ভারতীয় নাট্য-চিন্তা

মহেঞ্জোদড়োতে এবং হরপ্পায় সভ্যতার যে নিদর্শন আবিষ্কৃত হয়েছে তা আর্য বা আর্যেতর যে জাতিরই সৃষ্টি হোক না কেন, ভারতীয় সভ্যতার প্রাচীনতাই প্রমাণ করেছে; প্রমাণ করেছে, কবির বন্দনা—'প্রথম প্রভাত উদয় তব গগনে' নিছক আত্মাভিমানের উচ্ছ্বাস নয়—ভারতবর্ষ মানব-সভ্যতার অন্যতম আদি লীলাক্ষেত্র। অর্থাৎ অন্যান্য জাতি যখন আর্থনৈতিক এবং আধ্যাত্মিক সাধনায় অনগ্রসর ভারতবর্ষ তখন অর্থনীতি রাজনীতি সমাজনীতি যাগযজ্ঞ ক্রিয়াকাণ্ড প্রভৃতি বিষয়ে অনেকখানি অগ্রবর্তী হয়েছিল—একদিকে সুষ্ঠু জীবন-যাপনের উপযোগী অনেক দ্রব্যসামগ্রী উৎপাদন করেছিল এবং বণ্টনের বিধিব্যবস্থা প্রণয়ন করেছিল, অন্যদিকে মনন-ক্ষমতায় নানা চিন্তা, নানা সিদ্ধান্ত করেছিল এবং যাগযজ্ঞ অনুষ্ঠানাদি প্রবর্তন করেছিল। বলা বাহুল্য, এই সব সামাজিক অনুষ্ঠানকে কেন্দ্র করেই সমাজের আনন্দ-আবেগ নানা 'আমোদ-জনন' জনরঞ্জন অনুষ্ঠানের মাধ্যমে ব্যক্ত হত এবং নাট্যাভিনয় ঐরূপ কোনো অনুষ্ঠানেরই ক্রমপরিণতি ও বিশেষ একটি রূপ।

নাট্যোৎপত্তি-আলোচনা প্রসঙ্গে এ বিষয়ে বিস্তারিতভাবে আলোচনা করা হয়েছে, এখানে আলোচনা করছি নাট্য-চিন্তার ইতিহাস। আগে ভাষা পরে ব্যাকরণ এই সূত্র অনুসারে অবশ্যই আমরা বলতে পারি—আগে নাটক পরে নাট্যশাস্ত্র, অর্থাৎ নাট্যাভিনয়ের ঐতিহ্য না থাকলে বৃহৎ নাট্যশাস্ত্র রচনার প্রেরণা আসতে পারে না—ভরত প্রণীত নাট্যশাস্ত্রের মতো গ্রন্থ রচিত হতে পারে না। ভারতীয় নাট্য-চিন্তার উৎস-সন্ধানে বেরিয়ে আমরা ভরত মুনির নাট্যশাস্ত্রে গিয়ে পৌছতে পারি। কিন্তু নাট্যশাস্ত্রের বর্তমান সংস্করণের জন্মকাল যদি হয় খৃষ্টীয় দ্বিতীয় শতাব্দী, তা হলে নিশ্চয়ই ভারতীয় নাট্য-চিন্তার প্রাচীনতা খুব একটা লক্ষণীয় বিষয় হয়ে দাঁড়ায় না। পণ্ডিতরা নানা প্রমাণ সংগ্রহ করে নাট্যশাস্ত্রের কাল নির্ণয় করবার চেষ্টা করেছেন এবং খৃঃ পূঃ ১০০ থেকে ২০০ খৃষ্টাব্দ পর্যন্ত গণ্ডী এঁকে দিয়েছেন। কিন্তু আমাদের মন এই গণ্ডী মানতে চায় না। কারণ মূলের সঙ্গে অনেক কিছু প্রক্ষিপ্ত হয়েছে এ কথা মেনে নিয়েও, নাট্যশাস্ত্ররচনার কালকে পাণিনির পরে টেনে আনার কোন সঙ্গত কারণ পাওয়া যায় না। ভরত মুনি নাট্যশাস্ত্রের প্রথম লেখক এ কথা স্বীকার করলে, পাণিনি-ব্যাকরণে উল্লিখিত শিলালিন এবং কৃশাশ্বকে অবশ্যই পরবর্তী বলে স্বীকার করতে হবে এবং তা করলে ভরতকে পাণিনির (৫০০ খৃঃ পূঃ) পূর্ববর্তী বলেই মনে করতে হবে। মূল নাট্যশাস্ত্রে রচনাকালকে পাণিনির পরবর্তী কালে টেনে আনলে নাট্যশাস্ত্র-বর্ণিত সমস্ত কথাই মিথ্যা বলে উড়িয়ে দিতে হয়—ভরতের প্রাচীনত্ব অস্বীকার করতে হয়। যে নাট্যশাস্ত্রের এতখানি প্রতিষ্ঠা, ভাষ্যকারের পর ভাষ্যকার যার

ভাষ্য রচনা করেছেন, সেই নাট্যশাস্ত্রকে অর্বাচীন প্রমাণ করবার চেষ্টা ঐতিহ্যের বিরুদ্ধে কিছু একটা করা। কিন্তু করলেও কিছু করবার নেই। ঐ ভারতের ইতিহাসই আমাদের পরিপন্থী। জাতি-দ্বন্দ্বের আবর্তে আবর্তে ভারতীয় ইতিহাসের ধারা এত বিশৃঙ্খল ও ছিন্নসূত্র যে ভারতীয় সাধনার বহু কিছুই সেই আবর্তে হারিয়ে গেছে—নষ্ট হয়ে গেছে। ভরতের নাট্যশাস্ত্রও সেদিন পর্যন্ত এমনি এক হারিয়ে-যাওয়া বহুকাম্য রত্ন ছিল। ১৭৮৪ খৃষ্টাব্দে 'এশিয়াটিক সোসাইটি'র প্রতিষ্ঠা এবং ১৭৮৯ খৃষ্টাব্দে উইলিয়ম জোন্স্ কর্তৃক 'শকুন্তলা' নাটকের অনুবাদ ইয়োরোপীয় জাতিদের চোখে ভারতবর্ষের একটি নূতন পরিচয় তুলে ধরেছিল, সংস্কৃত সাহিত্যের রত্নভাণ্ডারের দিকে প্রতীচ্যের দৃষ্টি আকর্ষণ করেছিল—হিন্দু-থিয়েটার বিষয়ে ইয়োরোপীয় পণ্ডিতদের ঔৎসুক্য জাগিয়ে তুলেছিল। এই ঔৎসুক্যেরই ফল—এইচ. এইচ. উইলসন-কৃত 'সিলেক্ট্ স্পেসিমেন্ অফ দি থিয়েটার অফ দি হিন্দুস্' (১৮২৬-২৭)। কিন্তু বহুভাষ্যে-উল্লিখিত নাট্যশাস্ত্রের সন্ধান তখনও কেউ জানতেন না এবং নষ্ট নাট্যশাস্ত্রের জন্য আক্ষেপ করা ছাড়া আর কিছুই কারো করবার ছিল না। ১৮৬৫ খৃষ্টাব্দে **এফ. হল** যখন 'দশরূপ' নামক নাট্যসূত্রের সম্পাদনা করেন, তখন—সম্পাদনা কার্য অনেকখানি এগিয়ে যাওয়ার পরে, নাট্যশাস্ত্রের একখানি পুঁথি পাওয়া যায় এবং ঐ সম্পাদিত গ্রন্থের পরিশিষ্টে হল নাট্যশাস্ত্রের বিশেষ বিশেষ অংশ মুদ্রিত করেন। তারপর হল নাট্যশাস্ত্র-সম্পাদনার চেষ্টা করেন, কিন্তু পুঁথির অভাবে সেই চেষ্টা থেকে বিরত হন। তারপর হলের অনুসরণে অনেকেই পুঁথি খুঁজতে লেগে যান এবং ১৮৭৪ খৃষ্টাব্দে **হেমান্** নামক একজন জার্মান পণ্ডিত নাট্যশাস্ত্রের 'বিষয়সূচী' প্রবন্ধাকারে প্রকাশ করেন। এই ভাবে নাট্যশাস্ত্রের দিকে ইয়োরোপীয় পণ্ডিতরা আকৃষ্ট হন। ১৮৮০ খৃষ্টাব্দে ফরাসী পণ্ডিত P. Regnaud সপ্তদশ অধ্যায়, ১৮৮৪ খৃষ্টাব্দে পঞ্চদশ অধ্যায় এবং ষোড়শ অধ্যায় প্রকাশ করেন, ১৮৮৪ খৃষ্টাব্দে জে. গ্রোছেৎ ২৮শ অধ্যায় প্রকাশ করেন। ১৮৯০ খৃষ্টাব্দে সিলভাঁ লেভি—'ভারতীয় থিয়েটার' (থিয়েতের ইণ্ডিয়েন্) নামক গ্রন্থে ভারতীয় নাট্যাভিনয় সম্বন্ধে উল্লেখযোগ্য আলোচনা করেন। এই সময়েই, ১৮৯৪ খৃষ্টাব্দে পণ্ডিত শিবদত্ত এবং কাশীনাথ পাণ্ডুরঙ্গ পরব বোম্বাই থেকে মূল সংস্কৃত নাট্যশাস্ত্র প্রকাশ করেন এবং ১৮৯৮ খৃষ্টাব্দে ফরাসী পণ্ডিত জে. গ্রোছেৎ—১-১৪শ অধ্যায় পর্যন্ত নাট্যশাস্ত্রের একটি সম্পাদিত সংস্করণ প্রকাশ করেন। তারপর—অভিনবগুপ্তের ভাষ্য আবিষ্কৃত হওয়ার পরে, বরোদা থেকে ২ খণ্ডে নাট্যশাস্ত্র প্রকাশিত হয়েছে। নাট্যশাস্ত্রের আবিষ্কারের এবং সম্পাদনার এই সংক্ষিপ্ত ইতিহাস চোখের সামনে রাখলে, এ কথা নিশ্চয়ই আর বলে বুঝাতে হবে না যে আমাদের অনেক ধনরত্নই ঐতিহাসিক দুর্ঘটনার উৎপাতে নষ্ট হয়ে গেছে—অনেক নাটক, অনেক নাট্যশাস্ত্র উল্লেখমাত্রে পর্যবসিত হয়েছে।

ভরতের পরে—শিলালিন ও কৃশাশ্বের পরে, আমরা একাধিক ভরতপুত্রের নাম দেখতে পাই। কোহল, দত্তিল (ধূর্তিল), শালিকর্ণ (শাতকর্ণ), বাদরায়ণ (বাদরি),

নখকুট্ট, অশ্মকুট্ট প্রভৃতির নাম পরবর্তী টীকাকাররা উল্লেখ করেছেন। বাৎস্য এবং শাণ্ডিল্য—এঁরা দুইজনও নাট্যশাস্ত্রকার বলে উল্লিখিত হয়েছেন।

এঁদের পরে (ক) নন্দী (নন্দিকেশ্বর), তুম্বুরু, বিশাখিল চারায়ণ প্রভৃতি নাট্য-শাস্ত্রকারদের উল্লেখ পাওয়া যায়। তারপর—

(খ) সদাশিব, পদ্মভূ, দ্রৌহিণি, ব্যাস, আঞ্জনেয়

(গ) কাত্যায়ন, রাহুল, গর্গ

(ঘ) শকলিগর্ভ, ঘণ্টক

(ঙ) বার্তিককার হর্ষ

(চ) মাতৃগুপ্ত

(ছ) সুবন্ধু

(জ) অগ্নিপুরাণ ও বিষ্ণুধর্মোত্তর গ্রন্থের সংগ্রহকার।

এই বর্গের পরে আমরা পাই—

(ক) ধনঞ্জয় (দশরূপ রচয়িতা)—দশম শতাব্দী

(খ) সাগর নন্দী (নাটকলক্ষণ রত্নকোষ)—দশম শতাব্দী

(গ) রামচন্দ্র ও গুণচন্দ্র (নাট্যদর্পণ—১১০০-১১৭৫)

(ঘ) রুয্যক বা রুচক (নাটকমীমাংসা)—দ্বাদশ শতাব্দী

(ঙ) শারদাতনয় (ভাব প্রকাশন)—দ্বাদশ শতাব্দী

(চ) বিশ্বনাথ কবিরাজ (সাহিত্য দর্পণ : ষষ্ঠ অধ্যায়)—ত্রয়োদশ শতাব্দী

(ছ) শিংগ ভূপাল (নাটক পরিভাষা, রসার্ণব সুধাকর)

ভরত থেকে আরম্ভ করে শিংগ ভূপাল পর্যন্ত—খৃষ্ট পূর্ব ৬ষ্ঠ? ৫ম? ৪র্থ? ৩য়? ২য়—শতাব্দী থেকে চতুর্দশ শতাব্দী পর্যন্ত, নাট্যশাস্ত্রের যে ইতিহাস পাওয়া গেল তার দিকে তাকিয়ে, কার না এ কথা মনে হবে যে—ভারতবর্ষে নাট্যতত্ত্ব অনুশীলন পূর্ণোদ্যমেই একদিন চলেছিল—নাট্যরচনা এবং নাট্য প্রযোজনা নিয়ন্ত্রিত করতে—একাধিক নাট্যবিদ নাট্যশাস্ত্র রচনা করেছিলেন। উল্লিখিত গ্রন্থগুলির বিস্তারিত পরিচয় দেওয়ার অবকাশ এখানে নেই। তা দিতে গেলে বিরাট একখানি গ্রন্থের পরিসর আবশ্যক। এই কারণে আমি এখানে ভরতের নাট্যশাস্ত্রের সংক্ষিপ্ততম পরিচয় দিয়ে মূল আলোচ্য বিষয়ে প্রবেশ করব।

নাট্যশাস্ত্রের 'বিষয়ানুক্রমণিকা' লক্ষ্য করলেই অনেকখানি পরিচয় পাওয়া যাবে অতএব বিষয়ানুক্রমণিকা দিয়েই পরিচয় কার্য আরম্ভ করছি।*

১। নাট্যোৎপত্তি	২। মণ্ডপবিধান
৩। রঙ্গদৈবত পূজাবিধান	৪। তাণ্ডব লক্ষণ
৫। পূর্বরঙ্গবিধান	৬। 'রসাধ্যায়'
৭। ভাবব্যঞ্জন	৮। উপাঙ্গাভিনয়
৯। অঙ্গাভিনয়	১০। চারীবিধান

* কাব্যমালা ৪২ সংখ্যক—কেদারনাথ সম্পাদিত, নির্ণয়সাগর প্রেসে মুদ্রিত—নাট্যশাস্ত্র থেকে।

১১। মণ্ডপ কল্পন	১২। গতিপ্রচার
১৩। করযুক্তি ধর্ম ব্যঞ্জক	১৪। ছন্দোবিধান
১৫। ছন্দোবৃত্তবিধি	১৬। অলংকার লক্ষণ
১৭। কাকুস্বরবিধান	১৮। দশরূপ লক্ষণ
১৯। সন্ধ্যঙ্গ বিকল্প	২০। বৃত্তিবিকল্প
২১। আহার্যাভিনয়	২২। সামান্যাভিনয়
২৩। বৈশিক	২৪। সামান্যাভিনয়
২৫। চিত্রাভিনয়	২৬। প্রকৃতিবিকল্পনা
২৭। সিদ্ধিব্যঞ্জক	২৮। জাতিলক্ষণ
২৯। আতোদ্য জাতিবিধান	৩০। তালবিধান
৩১। ধ্রুবাধ্যায়	৩২। গুণাধ্যায়
৩৩। পুষ্করবাদ্য	৩৪। ভূমিবিকল্প
৩৫। নটশাপ	৩৬। গুহ্যবিকল্প।

এই বিষায়ানুক্রমিকা দেখলেই বুঝা যায় ভরত নাট্যশাস্ত্রের মধ্যে নাট্যরচনার এবং নাট্যপ্রযোজনার জন্য যত কিছু আবশ্যক, তার সব কিছু নিয়েই আলোচনা করেছেন। একদিকে যেমন নাটকের উপাদান, উদ্দেশ্য, গঠন, রস জাতি প্রভৃতি নিয়ে আলোচনা করেছেন, অন্যদিকে নাট্যপ্রযোজনার নানাদিক, যেমন মণ্ডপ, রঙ্গ, পূর্বরঙ্গবিধান বাদ্য, গীত, প্রস্তাবনা, অভিনয়, অভিনয়-রীতি প্রভৃতি বিষয় সম্বন্ধেও আলোচনা করেছেন। নাট্যাভিনয় ব্যাপারটি যে বহুশিল্পের সংযোগে সম্পন্ন—ভরতের আলোচনায় তা সুস্পষ্টভাবে ফুটে উঠেছে। ভরত সুস্পষ্টভাষায় ঘোষণাও করেছেন—

"ন তজ্জ্ঞানং ন তচ্ছিল্পং ন সা বিদ্যা ন সা কলা
ন স যোগো ন তৎকর্ম যন্নাট্যেঽস্মিন্ন দৃশ্যতে।
[সর্বশাস্ত্রাণি শিল্পানি কর্মাণি বিবিধানি চ
অস্মিন্নাট্যে সমেতানি তস্মাদেতন্ময়া কৃতম্।] (১ম অধ্যায়)

প্রথমতঃ নাট্যের উৎপত্তি বিষয়ে ভরত যে আলোচনা করেছেন তা থেকে আমরা **নাটকের সংজ্ঞা ও স্বরূপ লক্ষণ** উদ্ধার করতে পারি—জানতে পারি—নাটক···নানাবস্থান্তরাত্মক লোক-বৃত্তের অনুকরণ এবং একাধারে দৃশ্য ও শ্রব্য। নাটক ক্রীড়নীয়ক—একাধারে আমোদজনন ও উপদেশজনন। দ্বিতীয়তঃ, **নাটকের গঠন** সম্বন্ধে ভরত যে আলোচনা করেছেন তা বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। ১৯শ অধ্যায়ে—সন্ধ্যঙ্গবিকল্প অধ্যায়ে—ভরত নাটকের বৃত্ত ও সন্ধি বিষয়ে উল্লেখযোগ্য আলোচনা করেছেন। সেখানে ভরত বলেছেন—ইতিবৃত্ত হচ্ছে নাট্যের শরীর (ইতিবৃত্তং তু নাট্যস্য শরীরং পরিকীর্তিতম্) এবং তা পাঁচ সন্ধিতে বিভক্ত। ইতিবৃত্ত দুই প্রকার: এক—আধিকারিক, দুই—প্রাসঙ্গিক। আধিকারিক প্রধান বৃত্ত বা কার্য, প্রাসঙ্গিক অপ্রধান (পতাকা ও প্রকরী ভেদে দুই প্রকার)। সন্ধি হচ্ছে—কার্যের

বিশেষ বিশেষ পর্যায়। প্রত্যেক কার্যের মধ্যে পাঁচটি পর্ব কল্পনা করা হয়েছে—প্রারম্ভ, প্রযত্ন প্রাপ্তিসম্ভব, নিয়তাপ্তি এবং ফলাগম। এই পর্যায় অনুসারে—মুখ, প্রতিমুখ গর্ভ বিমর্ষ এবং উপসংহৃতি—এই পাচটি সন্ধি পরিভাষিত হয়েছে। প্রারম্ভ থেকে উপসংহার পর্যন্ত কার্যের ক্রমবিকাশকে বা অগ্রগতিকে ভরত বীজের ফলবান বৃক্ষে পরিণত হওয়ার সঙ্গে তুলনা করেছেন। কার্যের অগ্রগতি আসলে দর্শকমনের ঔৎসুক্যেরই ক্রমবৃদ্ধি। এই হিসাবে এক সন্ধি থেকে অন্য সন্ধিতে কার্যের যে ক্রমোন্নতি ঘটে তা নাটকীয় হয় তখনই যখন তাতে ঔৎসুক্যের ক্রমবৃদ্ধি হয়। নাটকের প্রাণ অভিনেয়ত্ব এবং অভিনেয়ত্বের বড় প্রমাণ যে সজ্জনের মনোরঞ্জন-ক্ষমতা সে বিষয়ে ভরত খুবই সচেতন। সজ্জনের মনোরঞ্জন করতে হলে—

> ইষ্টার্থস্য রচনা বৃত্তান্তস্য অনুপক্ষয়ঃ
> রাগপ্রাপ্তিঃ প্রয়োগস্য গুহ্যানাং চৈব গুহনম্
> আশ্চর্যবদভিখ্যাতং প্রকাশ্যানাং প্রকাশনম্···

প্রভৃতি ব্যাপারের দিকে সতর্ক দৃষ্টি রাখতে হবে। যে নাটকের প্রয়োগ-দীপ্তত্ব নেই সেই নাটক গঠনে যত নিখুঁতই হোক—সজ্জনের মন আকৃষ্ট করতে পারে না। ভরতের এই নির্দেশটি সব যুগের নাট্যকারদেরই অবশ্যপালনীয়—

> কাব্যং যদপি হীনার্থং সম্যগঙ্গৈঃ সমন্বিতম্
> দীপ্তত্বাত্তু প্রয়োগস্য শোভামেতি ন সংশয়ঃ।
> উদাত্তমপি যৎকাব্যং স্যাদঙ্গৈঃ পরিবর্জিতম্
> হীনত্বাত্তু প্রয়োগস্য ন সতাং রঞ্জয়েন্মনঃ॥ (১৯শ অধ্যায়)

বৃত্ত-রচনা প্রসঙ্গে ভরত পাঁচ প্রকার 'অর্থোপক্ষেপ'-এর (ইংরেজিতে যাদের বলে informative devices) উল্লেখ করেছেন।—

> বিষ্কম্ভশ্চূলিকা চৈব তথা চৈব প্রবেশকঃ
> অঙ্কাবতারোঽঙ্ক মুখমর্থোপক্ষেপ পঞ্চকম্।

নাট্যকার এই পাঁচ প্রক্রিয়া প্রয়োগ করে অর্থের উপক্ষেপ করবেন—'কার্যকে' সংক্ষিপ্ত করবেন। নাটক-রচনা বিষয়ে ভরতের নির্দ্দেশগুলি খুবই মূল্যবান, এখানে তার বিস্তারিত পরিচয় দেওয়ার অবকাশ নেই।

ভরতের জীবিতকালেই যে দশ প্রকার নাট্য রচিত হয়েছিল তার প্রমাণ রয়েছে—দশরূপলক্ষণ নির্ধারণে। ভরত নিম্নলিখিত শ্রেণীতে নাট্যকে ভাগ করেছেন—

১। নাটক	২। প্রকরণ
৩। ব্যায়োগ	৪। ভাণ
৫। সমবকার	৬। বীথী
৭। প্রহসন	৮। ডিম
৯। ঈহামৃগ	১০। অঙ্ক

যথাস্থানে এদের বিশেষ পরিচয় দেওয়া হবে

পরবর্তীকালে দশরূপকের পাশে অষ্টাদশ উপরূপকের অস্তিত্ব পাওয়া যায়। এখানে শুধু তাদের নামের তালিকাটিই দেওয়া যাচ্ছে।*

১।	নাটিকা	২।	ত্রোটক
৩।	গোষ্ঠী	৪।	সট্টক
৫।	নাট্যরাসক	৬।	প্রস্থান
৭।	উল্লাপ্য	৮।	কাব্য
৯।	প্রেঙ্খণ	১০।	রাসক
১১।	সংলাপক	১২।	শ্রীগদিত
১৩।	শিল্পক	১৪।	বিলাসিকা
১৫।	দুর্মল্লিকা	১৬।	প্রকরণী
১৭।	হল্লীশ	১৮।	ভাণিকা

অভিনয় সম্পর্কে ভরত বিস্তারিত আলোচনা করেছেন। অভিনয়কে—আঙ্গিক, বাচিক, আহার্য এবং সাত্ত্বিক—এই চার শ্রেণীতে ভাগ করে নিয়ে প্রত্যেক শ্রেণীর অভিনয়কে সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম বিশ্লেষণ করেছেন।

অভিনয় যেহেতু অবস্থার অনুকরণ, অভিনেতার নিজের কোন ব্যক্তিত্ব নেই—যে চরিত্রের অভিনয় তিনি করবেন সেই চরিত্রের সঙ্গে তাঁকে এক হয়ে যেতে হবে। অভিনেতার প্রধান এবং একমাত্র বৈশিষ্ট্য—নিজেকে রূপান্তরিত করার দক্ষতা। সুন্দর একটি উপমা দিয়ে ভরত এই ব্যাপারটিকে ব্যাখ্যা করেছেন। অভিনেতা যেন নিজের দেহত্যাগ করে অন্যের দেহে প্রবেশ করেন এবং অন্য ব্যক্তির ব্যক্তিত্ব লাভ করেন—অন্য ব্যক্তিতে রূপান্তরিত হন। অভিনয় সম্পর্কে এর চেয়ে বড় কথা আর কেউ এ পর্যন্ত বলেননি। বাস্তবিকই 'ব্যক্তিত্বের রূপান্তর'—অভিনয় সম্পর্কে প্রথম এবং শেষ কথা।

নাট্যতত্ত্বে সংস্কৃত নাট্যশাস্ত্রের দান কি, বিশেষ বিশেষ অধ্যায়ের আলোচনা-ক্ষেত্রে তা উল্লেখ করতে হবে, অতএব এখানেই এ প্রসঙ্গ শেষ করছি।

* 'শ্রেণী-বিভাগ' অধ্যায়ে এই সব রূপক এবং উপরূপকের বিশেষ পরিচয় দেওয়া হয়েছে; সুতরাং এখানে এই উল্লেখটুকুই যথেষ্ট।

তৃতীয় অধ্যায়

নাটকের সংজ্ঞা ও স্বরূপ

নাটকের সংজ্ঞা ও স্বরূপ

কোন পদার্থের সংজ্ঞা নির্ণয় করতে হলে পদার্থটির সামান্য বা জাতিলক্ষণ এবং বৈশেষিক বা বিলক্ষণ লক্ষণ নির্ধারিত করতে হয়। অর্থাৎ পদার্থটি যে বিশেষ জাতির অন্তর্গত সেই জাতিধর্মের এবং সেই জাতির অন্তর্ভুক্ত প্রজাতিগুলির মধ্যে তার স্থান কোথায়—তার বিশেষত্ব কি অর্থাৎ যে প্রজাতীয় বৈশিষ্ট্য বস্তুটিকে অন্যান্য প্রজাতি থেকে পৃথক করেছে সেই প্রজাতীয় বৈশিষ্ট্যটিকেও নির্দেশ করতে হয়। সংজ্ঞা নিরূপণের এই সাধারণ সূত্র সর্বত্র স্বীকৃত এবং নাট্যের সংজ্ঞা নিরূপণেও অবশ্য-স্বীকৃত। এই সূত্রটিকে মুখে মানা যত সহজ ব্যাপার, কার্যতঃ মানতে পারা তত সহজ নয়। সামান্য বা জাতিলক্ষণ নির্দেশ করা হয়ত খুব কঠিন কাজ নয়, কিন্তু বৈশেষিক লক্ষণটি নির্দেশ করা খুবই কঠিন এবং সূক্ষ্মবুদ্ধিসাপেক্ষ ব্যাপার। মানুষকে 'প্রাণী' বলে জানা যত সহজসাধ্য ব্যাপার মানুষের বৈশেষিক লক্ষণ নির্দেশ করা তত সহজসাধ্য নয়। যে বিশেষ লক্ষণটি মানুষকে মনুষ্যেতর প্রাণী থেকে পৃথক করেছে সেই লক্ষণটি নির্দেশ করতে দার্শনিক বৈজ্ঞানিকরা গলদঘর্ম হয়েছেন। তেমনি নাটককে ভাষাশিল্প বা 'কাব্য' বলে জানতে হয়ত খুব একটা বুদ্ধির দরকার হয় না, কিন্তু নাটকের বৈশেষিক লক্ষণটি নিরূপণ করতে বেশ খানিকটা সূক্ষ্ম বুদ্ধির দরকার হয়।

আরো সূক্ষ্ম বুদ্ধির প্রয়োজন হয় নাটকের আত্মিক বৈশিষ্ট্যকে আবিষ্কার করতে।

প্রথমতঃ আমি নাটকের সংজ্ঞা সম্বন্ধে প্রাচীনকাল থেকে আরম্ভ করে আধুনিক-কাল পর্যন্ত যে সব সিদ্ধান্ত করা হয়েছে কালানুক্রমে তাদের উপস্থাপিত করছি এবং পরে নাটকের সংজ্ঞা ও স্বরূপ সম্বন্ধে বিশেষ আলোচনা করছি।

প্রথমে নাট্যশাস্ত্র প্রণেতা ভরতের সিদ্ধান্ত উপস্থাপিত করা যাক। আচার্য ভরত নাট্যশাস্ত্রের প্রথম অধ্যায়ে নাট্যবেদের উৎপত্তি ও স্বরূপ আলোচনা করতে যেয়ে যে সব উক্তি করেছেন তা মন্থন করেই আমাদের নাট্যলক্ষণ উদ্ধার করতে হবে। নাট্যশাস্ত্রের বিবরণ এই :—

মহেন্দ্র প্রমুখ দেবতারা পিতামহকে বললেন—

ক্রীড়নীয়কমিচ্ছামো দৃশ্যং শ্রব্যং চ যদ্ভবেৎ
তস্মাৎ সৃজাপরং বেদং পঞ্চমং সার্ববর্ণিকম।

—আমরা এমন একটি ক্রীড়নীয়ক চাই যা একাধারে দৃশ্য এবং শ্রব্য। অতএব আপনি সার্ববর্ণিক অর্থাৎ সর্ব বর্ণের উপভোগ্য পঞ্চম বেদ সৃষ্টি করুন।

তখন পিতামহ বললেন—তথাস্তু এবং ধ্যানস্থ হয়ে চতুর্বেদ স্মরণ করলেন এবং ঋগ্বেদ থেকে নিলেন 'পাঠ্য', সামবেদ থেকে নিলেন 'গান', যজুর্বেদ থেকে নিলেন—'অভিনয়' এবং অথর্ববেদ থেকে নিলেন 'রস'। এই চারটি উপাদানের সংযোগে নাট্যবেদ সৃষ্ট হল। ঋগবেদের 'পাঠ্য' শ্রব্য, সামবেদের 'গান' শ্রব্য, যজুর্বেদের ক্রিয়াকাণ্ড বা অভিনয় দৃশ্য, অথর্ববেদের 'রস' দৃশ্য-শ্রব্য সংবেদ্য ভাব—এই চারটি উপাদানকে সংযুক্ত করতে যাওয়ার ফলেই 'লোকবৃত্তানুকরণ নাট্যম্' জন্মগ্রহণ করেছে। এই দৃশ্য-শ্রব্য ক্রীড়নীয়ক,—ভরতের ভাষায়—

ত্রৈলোক্যস্যাস্য সর্বস্য নাট্যং ভাবানুকীর্তনম্ ॥
নানা ভাবোপসম্পন্নং নানাবস্থান্তরাত্মকম্
লোকবৃত্তানুকরণং নাট্যমেতন্ময়া কৃতম্।
....
যোঽয়ং স্বভাবো লোকস্য সুখদুঃখসমন্বিতঃ
সোঽঙ্গাদ্যভিনয়োপেতো নাট্যমিত্যভিধীয়তে ॥

আরো অনেক বিশেষণ ভরত প্রয়োগ করেছেন। সেগুলি নাটকের স্বরূপ ব্যাখ্যানের জন্য আবশ্যক হতে পারে, কিন্তু সংজ্ঞা নিরূপণের জন্য বিশেষণ সংগ্রহের কোন প্রয়োজন নেই। ভরতের সিদ্ধান্ত সম্বন্ধে বিশেষ লক্ষণীয় এই যে ভরত নাটকের দৃশ্য-শ্রব্য-প্রকৃতির দিকে আমাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করেছেন এবং বিশেষভাবে মনে রাখতে বলেছেন—নাটক হচ্ছে সুখদুঃখসমন্বিত লোকস্বভাবের অভিনয়োপেত রূপ এবং সামাজিকের উপভোগ্য 'ক্রীড়নীয়ক'। নাটক সামান্য লক্ষণে লোকবৃত্তানুকরণ, বিশেষ লক্ষণে দৃশ্য-শ্রব্য অর্থাৎ অভিনয়যোগ্য কাব্য। দৃশ্যত্বের বা অভিনেয়ত্বের মধ্যেই নাট্যের বিশেষত্ব নিহিত।

পরবর্তী সংস্কৃত সাহিত্যশাস্ত্রে নাটককে 'দৃশ্য কাব্য' বলা হয়েছে। 'দৃশ্য' শব্দটি 'অভিনেয়' এই পারিভাষিক অর্থে ব্যবহৃত হয়েছে এবং 'কাব্য' শব্দটি ব্যবহৃত হয়েছে কবির সৃষ্টি—'ভাষাময়ী রচনা' অর্থে। অর্থাৎ সংস্কৃত কাব্যশাস্ত্রে নাটকের যে সংজ্ঞা নিরূপণ করা হয়েছে তাতে নাটক কাব্য জাতির অন্তর্গত এবং তার প্রজাতি লক্ষণ হচ্ছে—দৃশ্যত্ব বা অভিনেয়ত্ব। 'কাব্য' বলায়, যা কবিকৃত নয় তা বাদ পড়ে যাচ্ছে, আবার 'দৃশ্য' বলায়, কবিকৃত অন্যান্য রচনা যা অভিনেয় নয় তারা বাদ পড়ে যাচ্ছে। কাব্য বলায় একদিকে যাগ-যজ্ঞাদি দৃশ্যাত্মক অনুষ্ঠান নাট্যপদবাচ্য হচ্ছে না, অন্যদিকে 'দৃশ্য' বলায়, গীতি কবিতা, আখ্যান কাব্য, মহাকাব্য, উপন্যাস ও গল্পে অতিব্যাপ্তি ঘটছে না।

এবার ইয়োরোপের দিকে দৃষ্টিপাত করা যাক এবং সেখানে বিভিন্ন যুগে বিভিন্ন দেশে নাটকের সংজ্ঞা ও স্বরূপ নির্ধারণের যে চেষ্টা হয়েছে তার পরিচয় দেওয়া যাক। বলা বাহুল্য, ইয়োরোপের দিকে দৃষ্টি দিতে গেলেই, প্রথমেই দৃষ্টিপথে এসে দাঁড়ায় গ্রীস; কারণ গ্রীসের গগনেই ইয়োরোপের সভ্যতার প্রথম প্রভাত উদিত হয়েছিল এবং এসে দাঁড়ান সেই গ্রীসের খ্যাতনামা দার্শনিক প্লেটোশিষ্য এরিস্টটল যাঁর 'পোয়েটিকস্' ইয়োরোপের আদিমতম এবং অবিস্মরণীয় সাহিত্যশাস্ত্র।

এরিস্টটলের ধারণায়, শিল্পকলা মাত্রেই অনুকৃতি (মাইমেসিস্) ইংরেজিতে যাকে বলা যায় "modes of imitation"। চিত্র, সংগীত, নৃত্য, কাব্য প্রভৃতি শিল্প অনুকরণেরই প্রকারভেদ। বিষয়বস্তু, উপাদান বা মাধ্যম এবং রীতি—এই তিনের পার্থক্যেই, শিল্পের ভিন্ন ভিন্ন রূপ সম্ভব হয়েছে। তাঁর মতে কাব্যশিল্প হচ্ছে —"art which imitates by means of language alone, and that either in prose or verse" অর্থাৎ সেই শিল্প যা ভাষার দ্বারা (গদ্যবন্ধে বা পদ্যবন্ধে) অনুকরণ করে। ভাষা দ্বারা যিনি অনুকরণ করেন তাঁর নাম কবি এবং এই কবি নিজ মুখে অথবা অন্য ব্যক্তির মুখে বর্ণনার সাহায্যে অনুকরণ করতে পারেন অথবা তিনি চরিত্রগুলিকে জীবন্তকল্প এবং ক্রিয়াশীলরূপে আমাদের সামনে উপস্থিত করতে পারেন। অর্থাৎ কাব্য রীতিভেদে বর্ণনাত্মক এবং দৃশ্যাত্মক। এরিস্টটলের নিজের ভাষায় "the poet may imitate by narration—in which case he can either take another personality as Homer does, or speak in his own person unchanged—or he may present all his characters as living and moving before us" (বুচার-কৃত অনুবাদ)। শেষের পংক্তিটিতেই নাটকের বৈশেষিক লক্ষণটি নির্দেশিত হয়েছে। বর্ণনাত্মক রচনার সঙ্গে দৃশ্যাত্মক রচনার মৌলিক পার্থক্য এখানেই। দৃশ্যাত্মক রচনা—"imitate persons acting and doing"। নাটকের প্রচলিত সংজ্ঞা—"the name drama is given to such poems as representing action"—অর্থাৎ নাটক হচ্ছে সেই কাব্য যাতে লোকবৃত্তকে (men in action) দৃশ্য রীতিতে উপস্থাপিত করা হয়। ট্র্যাজেডির সংজ্ঞা নিরূপণ করতে যেয়েও এরিস্টটল নাটকের দৃশ্যধর্মিতার কথা উল্লেখ করেছেন। নাটক যে "imitation of an action......in the form of action, not of narrative ....." এ কথাটি খুবই স্পষ্ট করেই বলা হয়েছে।

'Action' কথাটির ব্যাখ্যা প্রসঙ্গে এরিস্টটল যা বলেছেন তা প্রণিধানযোগ্য। এক কথায় বলতে, 'এ্যাকশান' হচ্ছে লোকবৃত্ত—লোকের জীবনের ঘটনা। 'ক্রিয়া' বললেই বুঝায় তার পিছনে কোন কর্তা আছে এবং কর্তার চিন্তা ও চরিত্র থেকেই ক্রিয়ার উৎপত্তি হয়ে থাকে। এক-একটা গোটা ক্রিয়া ঘটনার সমষ্টি এবং তারই নাম বৃত্ত (প্লট) অতএব 'ক্রিয়ার অনুকরণ' বলতে বুঝায় বৃত্তরচনা-সমন্বিত ঘটনাবিন্যাস। ঘটনাবিন্যাসের দ্বারা বৃত্ত রচনা না করতে পারলে—'ক্রিয়ার অনুকরণ' করা হয় না—এটাই হচ্ছে আসল কথা এবং স্মরণীয় কথা। এই কথাটির তাৎপর্য বুঝতে না পেরেই অনেকেই 'action' এবং 'active hero'-কে এক করে ফেলেন এবং 'passive hero'র ক্রিয়াকে ক্রিয়া বলেই স্বীকার করতে চান না। এবং যে রচনায় তথাকথিত নিষ্ক্রিয় নায়কের বৃত্ত উপস্থাপিত হয়, তাকে নাটক বলেই গণ্য করতে চান না। প্রমাণ হিসাবে তাঁরা উদ্ধৃত করেন এরিস্টটলকে—এরিস্টটল বলেছেন নাটক হচ্ছে—"imitation of action···"।

এই কারণেই 'action' শব্দটিকে এরিস্টটল কোন্ অর্থে ব্যবহার করেছেন, খুব পরিচ্ছন্ন করে নেওয়া দরকার। আগেই বলেছি 'action' বলতে তিনি লোক-বৃত্ত বুঝেছেন এবং তাঁর মতে শুধু নাটকই নয় মহাকাব্যও "imitation of action"। বর্ণনাত্মক আখ্যান কাব্যের সঙ্গে নাটকের মৌলিক পার্থক্য—এ নয় যে নাটকে লোকবৃত্তের অনুকরণ থাকে, মহাকাব্যাদিতে তা থাকে না; মৌলিক পার্থক্য রীতিগত—নাটক যেখানে "imitation of action......in the form of action;" আখ্যান কাব্য যেখানে "imitation of action......in the form of narration" আর 'form of action' বলতে বুঝায়—সমস্ত চরিত্রকে 'as living and moving before us' করে উপস্থাপিত করা। এ কথা ঠিক নাটকে চরিত্রদের ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়া—"persons acting and doing" দেখাতে হবে কিন্তু তার অর্থ এ নয় যে একমাত্র 'active'-এর 'acting and doing'ই দেখাতে হবে। লোকবৃত্ত মাত্রই নাটকের উপস্থাপ্য। লোকবৃত্তের যত রকম রূপ হতে পারে, নাটকের বৃত্তও তত রকম হতে পারে। লোকবৃত্তে যেমন ব্যক্তি সক্রিয় বা নিষ্ক্রিয় হয়ে পরিণাম ভোগ করে, নাটকের নায়কও সক্রিয় বা নিষ্ক্রিয় হয়ে নাটকের সুখাবহ বা দুঃখাবহ পরিণাম ঘটাতে পারে। এ প্রসঙ্গে পরে আরো আলোচনা হবে, সুতরাং এখানে কথা বাড়িয়ে লাভ নেই। এ পর্যন্ত যে আলোচনা করা হয়েছে তা থেকে বুঝা গেল, এরিস্টটলের মতে নাটক হচ্ছে বিশেষ একপ্রকার কাব্য যা দৃশ্যরীতিতে রচিত। কিন্তু প্রশ্ন উঠবে—উঠেছেও দৃশ্যরীতিতে রচিত হলেই নাট্য হবে কি? এরিস্টটল বলেছেন—"whether it is to be judged in itself or in relation also to the audience —this raises another question." শুধু আকৃতিতে নাটক হলে নাটক বলা চলবে কি না? নাটককে কি অভিনেয় হতেই হবে? অর্থাৎ অভিনীত হলে যে রচনা দর্শকমনে রস সৃষ্টি করতে পারে, সেই রচনাই কি খাঁটি নাটক? এই প্রশ্নটি এরিস্টটল উত্থাপন করেছেন এবং পরে অনেকেই প্রশ্নটির উত্তর দেওয়ার চেষ্টা করেছেন এবং অভিনেয়ত্বকেই নাটকের আত্মিক লক্ষণ বলে নির্দেশ করেছেন।

এরিস্টটলের পরে উল্লিখিত লক্ষণটিকেই নানা ভাষায় ব্যক্ত করা হয়েছে। কাব্যের সাধারণ সংজ্ঞা তৈরি করতে যেয়ে, 'মাইমেসিস' কথাটিকে অনুকরণ অর্থে ব্যবহার করে, অনেকেই যান্ত্রিক-অনুকরণবাদকে খণ্ডন করতে চেষ্টা করেছেন এবং 'অনুকরণ' শব্দটির পরিবর্তে 'রূপকল্পন' (expression) বা আদর্শান্বিত অনুকরণ (idealized imitation), উপস্থাপনা (Representation) প্রভৃতি শব্দ প্রয়োগ করেছেন* কিন্তু নাটকের বৈশেষিক লক্ষণ নির্ধারণ ব্যাপারে বিশেষ কোন নতুন কথা বলতে পারেননি।

এরিস্টটলের পরে হোরেস (৬৫-৮খৃঃ পূঃ) উল্লেখযোগ্য এবং এই কারণেই উল্লেখযোগ্য যে অগাস্টান যুগ থেকে রেনেসাঁস্ পর্যন্ত—সুদীর্ঘকাল তাঁর 'আর্স পোয়েটিকা' গুরুশিষ্যপরম্পরাক্রমে পঠিত এবং আলোচিত হয়েছে। কিন্তু তা

সত্ত্বেও হোরেসের আর্স পোয়েটিকার গুরুত্ব যতটা ঐতিহাসিক ততটা দার্শনিক নয়। কাব্যের বা নাট্যের লক্ষণ সম্বন্ধে তিনি নতুন কোন কথা বলেননি। তারপর 'সিসেরো' (Cicero) নাটকের যে সংজ্ঞা দিতে চেষ্টা করেছেন তাতেও নতুনত্ব এবং নৈয়ায়িক নৈপুণ্যের কোন পরিচয় পাওয়া যায় না। নাটকের সংজ্ঞা দিতে তিনি লিখেছেন—নাটক হচ্ছে—"a copy of life, a mirror of custom, a reflection of truth"—জীবনের প্রতিরূপ, রীতিনীতির দর্পণ, সত্যের প্রতিফলন।

সিসেরো'র এই মন্তব্যকে ঠিক সংজ্ঞার মর্যাদা দেওয়া চলে না। চলে না এই কারণেই যে উক্তিটি সামান্য বচনের গণ্ডী অতিক্রম করতে পারেনি; এতে নাটকের বৈশেষিক লক্ষণটি অনুক্ত রয়েছে। অবশ্য 'copy' শব্দটিকে যদি "imitation in the form of action" অর্থে প্রয়োগ করা হয় এবং 'mirror' শব্দটির তাৎপর্য করা হয় 'প্রত্যক্ষ উপস্থাপনা' তা হলে মন্তব্যটিকে নাটকের সংজ্ঞা হিসাবে গ্রহণ করা যেতে পারে।

মধ্যযুগে কাব্যাদি শিল্পের প্রতি অবজ্ঞার মনোভাব ছাড়া উল্লেখযোগ্য কোন বিচার-বিতর্কের নিদর্শন পাওয়া যায় না। প্লেটোর মতোই নীতিবাতিকগ্রস্ত পণ্ডিত পুরোহিতরা কাব্যকে "অবাস্তব অসত্য, নীতিবিহীন, কামোদ্দীপক" বলে হেয় জ্ঞান করেছেন। কাব্য তাঁদের কাছে 'Handmaid of philosophy' এবং 'Vassal of theology"। এতেও তাঁরা সন্তুষ্ট হননি। নাট্যাভিনয় আইন করে বন্ধ করে দিয়েছেন এবং নাট্যচর্চার মুখে বিরাট পাথর চাপা দিয়েছেন। ষষ্ঠ থেকে দশম একাদশ শতাব্দী পর্যন্ত নাট্যজগতে অন্ধকার বিরাজ করেছে। একাদশ শতাব্দীতে গীর্জার মধ্যেই আবার নাট্যাভিনয় আরম্ভ হয়েছে—অতি সামান্য আকারে—ইস্টার উৎসবের অঙ্গ হিসাবে।

রেনেসাঁস্ যুগে কাব্যকলা স্বকীয় প্রতিষ্ঠা লাভ করতে অগ্রসর হয়েছে। হোরেসের 'আর্স পোয়েটিকা' এবং এরিস্টটলের 'পোয়েটিকস্' গ্রন্থের অনুবাদ এবং টীকাভাষ্য রচনা করার ভিতর দিয়ে সমালোচনা শক্তির বলিষ্ঠ পদক্ষেপ লক্ষ্য করা যায়। তবে এরিস্টটল 'অনুকরণ' বলতে কি বুঝেছিলেন, ট্র্যাজেডির নায়ক এবং বিষয়বস্তু কি ধরনের হবে, 'ঐক্য' (unity) সম্বন্ধে তাঁর যথার্থ নির্দেশ কি—এই জাতীয় আলোচনাই বেশী হয়েছে। নাটকের সামান্য বা বৈশেষিক লক্ষণ সম্বন্ধে কোন নতুন কথা কেউ বলেননি।

সপ্তদশ শতাব্দীতে, ফ্রান্সে এবং ইংলণ্ডে নাট্যসাহিত্য বিষয়ে উল্লেখযোগ্য আলোচনা হয়েছে। কর্নেই-রচিত 'দি কিড' (The Cid) নামক নাটককে কেন্দ্র করে যে বাদ-বিতণ্ডার ঝড় উঠে তাতে নাটকের শ্রেণীবিভাগ সমস্যার উপরে নতুন করে আলোকপাত ঘটে। কিন্তু সেখানে নাটকের সংজ্ঞা তৈরি করার কোন নতুন চেষ্টা দেখা যায় না। তবে নতুন না হলেও উল্লেখযোগ্য চেষ্টা দেখা যায় ইংলণ্ডে—ড্রাইডেনের "Of Dramatic Poesy, An Essay," নামক নিবন্ধে (১৬৬৮ খৃঃ)। জনৈক লিসিদেউস-কথিত সংজ্ঞার কথা বলতে যেয়ে তিনি লিখেছেন—তাঁর মতে

নাটক হচ্ছে—"A just and lively image of human nature, representing its passions and humours and the change of fortune to which it is subject, for the delight and instruction of mankind" —মনুষ্য স্বভাবের, তার আবেগের ও ভাবের এবং ভাগ্য পরিবর্তনের যথাযথ ও জীবন্ত প্রতিরূপ। নাটকের উদ্দেশ্য মানুষকে আনন্দ ও শিক্ষা দেওয়া। যদিও ড্রাইডেন নিজেই বলেছেন বাক্যটি—"rather a description than a definition" তবু, সূত্রাকারে গুছিয়ে বলার চেষ্টা হিসাবে এর মূল্য আছে বই কি।

অষ্টাদশ শতাব্দীতে আমরা রেনেসাঁস্-সূচিত মানস-মুক্তির সোনার ফসল ফলতে দেখি। এই সময়েই শিল্পতত্ত্বে কল্পনাবাদ প্রতিষ্ঠিত হয় এবং কাব্যতত্ত্বের ক্ষেত্রে উল্লেখযোগ্য আলোচনা দেখা দেয়। শতাব্দীর শেষপাদে কাব্যতত্ত্ব দার্শনিক আলোচনার মর্যাদা লাভ করে। নাট্য সাহিত্য বিষয়েও এই শতাব্দীতে স্মরণীয় আলোচনা হয়েছে। একদিকে চলেছে নিও-ক্লাসিক মতবাদের সমর্থন অন্যদিকে চলেছে—রোমান্টিক মতবাদের—স্বাধীন চিন্তার প্রসার। নিও-ক্লাসিক মতবাদের পৃষ্ঠপোষকতা করেছেন ফরাসী দেশে ভলতেয়ার (১৬৯৪-১৭৭৮), ইংলণ্ডে এডিসন (১৬৭২-১৭১৯) আর রোমান্টিক মতবাদের পক্ষে লড়াই করেছেন—দিদেরো (১৭১৩-৮৪), বুমারশে এবং লেসিঙ (১৭২৯-৮১) প্রমুখ নাট্যকার সমালোচকবর্গ।

অষ্টাদশ, শতাব্দী থেকে আরম্ভ করে বিংশ শতাব্দী পর্যন্ত, নাট্যলক্ষণ নিয়ে যাঁরা বিশেষ আলোচনা করেছেন, বিশেষ করে নাটকের স্বরূপ বা আত্মা সম্বন্ধে যাঁদের আলোচনা সর্বজন-স্বীকৃতি লাভ করেছে তাঁদের মধ্যে নিম্নলিখিত নাট্যতত্ত্ববিদগণ বিশিষ্ট :

(১) দেনিস্ দিদেরো (On Dramatic Poetry 1757)
(২) গ্যোয়েটে (Epic and Dramatic Poetry 1797)
(৩) অগাস্ট উইলহেল্‌ম শ্লেগেল
(Lectures on Dramatic Art and Literature 1809-11)
(৪) হেগেল (Aesthetic 1832)
(৫) গুস্তাফ ফ্রেতাগ (The Technique of the Drama 1863)
(৬) ফ্রানসিস্ সার্সি (A Theory of the Theatre 1876)
(৭) ফার্ডিনাণ্ড ব্রুনেতিয়ে (Law of the Drama 1894)
(৮) মরিস্ মেতার্লিঙ্ক (The Treasure of the Humble 1896)
(৯) বার্নার্ড শ' (ভূমিকা ও প্রবন্ধ)
(১০) ব্র্যাণ্ডার ম্যাথুস্ (১৯০৩)
(১১) উইলিয়াম আর্চার (Play-making 1912)
(১২) হেনরি আর্থার জোনস (Introduction to Brunetiere's Law 1914)
(১৩) জর্জ পিয়ার্স বেকার (Dramatic Technique 1919)

(১৪) টি. এস. এলিয়ট (১৯২৯—প্রবন্ধাবলী)
(১৫) এলারডাইস নিকল (The Theory of Drama 1931)
(১৬) জন হাউয়ার্ড লসন (Theory and Technique of play-writing 1936)

উল্লিখিত নাট্যতত্ত্ববিদগণ নাটকের সংজ্ঞা সম্বন্ধে না করলেও নাটকের প্রাণশক্তি বা নাট্যত্ব (dramatic-এর স্বরূপ) সম্বন্ধে যে পরস্পরবিরোধী আলোচনা করেছেন তার মীমাংসা করতে না পারলে নাটকের স্বরূপ সম্বন্ধে আমাদের ধারণা অস্পষ্ট থাকবেই। একথা ঠিক যে নাটকের বহির্লক্ষণ বিষয়ে অর্থাৎ নাটক যে অভিনেয়—দৃশ্যরীতিতে—উক্তি-প্রত্যুক্তিবন্ধে রচিত লোকবৃত্ত, সে বিষয়ে কোন মতপার্থক্য নেই, কিন্তু এ কথাও ঠিক যে নাটকের অন্তর্লক্ষণ বা স্বরূপ সম্বন্ধে তত্ত্ববিদদের মধ্যে বিলক্ষণ মতপার্থক্য রয়েছে।

ভরত-কৃত বা এরিস্টটল-কৃত সংজ্ঞার পাশে বিংশ শতাব্দীর অধ্যাপক এলারডাইস নিকল মহাশয়ের সংজ্ঞাটিকে রেখে বিচার করলেই দেখা যাবে যে নাটকের সংজ্ঞা নিরূপণে অর্থাৎ বহির্লক্ষণে নতুন কোন কথা কেউ বলেননি। অধ্যাপক এলারডাইস নিকল মহাশয় নাটকের সংজ্ঞা নির্দেশ করতে যেয়ে লিখেছেন—"Drama is the art of expressing ideas about life in such a manner as to render that expression capable of interpretation by actors and likely to interest an audience assembled to hear the words and witness the actions." ভরত বা এরিস্টটলও এই একই সংজ্ঞা দিয়েছেন—তবে ভিন্ন ভিন্ন ভাষায়।

(ক) ভরতের ভাষায় যা—'লোকবৃত্তের অনুকরণ' (লোকবৃত্তানুকরণম্)
এরিস্টটলের ভাষায় যা—imitation of action
নিকলের ভাষায় তাই—'art of expressing ideas about life'

(খ) ভরতের ভাষায় যা—শ্রব্য-দৃশ্য (অভিনেয়)
এরিস্টটলের ভাষায় যা—in the form of action
নিকলের ভাষায় তা—Capable of interpretation by actors.

অধ্যাপক নিকল সংজ্ঞা নিরূপণের পরে নিজেই স্বীকার করেছেন—"it indicates merely the external form and circumstances of dramatic presentation"—সংজ্ঞাটিতে নাটকের বহির্লক্ষণই ব্যক্ত করা হয়েছে। যাকে বলা যায় 'internal form' বা 'essence of drama' তার কোন পরিচয় পাওয়া যায় না। এই 'essence of drama' আবিষ্কার করার চেষ্টা থেকেই সমস্যার সূত্রপাত হয়েছে। নানা মুনির নানা মতের ধূলিঝড়ে পথিকের দিকভ্রম ঘটেছে।

অষ্টাদশ শতাব্দী থেকে এক লাফে বিংশ শতাব্দীর অধ্যাপক নিকলের সংজ্ঞায় এসে দাঁড়িয়েছি বলে কেউ যেন মনে না করেন যে এই কালের মধ্যে কেউ নাটকের সংজ্ঞা নির্ধারণ করেননি। বরং এই কথাই মনে রাখতে হবে যে উনবিংশ শতাব্দীতে এবং বিংশ শতাব্দীর প্রথম পাদ পর্যন্ত নাটকের সংজ্ঞা ও স্বরূপ নিয়ে যে গভীর

আলোচনা হয়েছে তার মূল্য অসামান্য। শ্লেগেল, হেগেল, ফ্রেতাগ, সার্সি, ব্রুনেতিয়ে, মেতার্লিঙ্ক, আর্চার, আর্থার জোন্স, বার্নার্ড শ', টি. এস. এলিয়ট প্রভৃতি যে সব আলোচনা করেছেন তাতে নাটকের সংজ্ঞায় ও স্বরূপে নতুন নতুন আলোকপাত ঘটেছে, কিন্তু আমার বক্তব্য এই যে এই সমস্ত আলোচনা নাটকের অন্তর্লক্ষণকে যত আলোকিত করেছে বহির্লক্ষণে তেমন কোন নতুন আলোকপাত করেনি। এই কারণেই আমি নাট্য-লক্ষণের ধারাবাহিক উল্লেখ না করে, বিংশ শতাব্দীর খ্যাতনামা নাট্যতত্ত্ববিদ অধ্যাপক এলারডাইস নিকল মহাশয়-কৃত সংজ্ঞা উদ্ধৃত করে বহির্লক্ষণের আলোচনার-পর্ব শেষ করতে চেয়েছি—দেখাতে চেয়েছি যে নাটকের সংজ্ঞা নির্ধারণে দৃশ্যত্বকেই বৈশেষিক লক্ষণ হিসাবে স্বীকার করা হয়েছে।

এ পর্যন্ত পণ্ডিতদের মধ্যে কোন মতভেদ নেই। কিন্তু দৃশ্যত্ব বা নাটকের অন্তর্লক্ষণ সম্বন্ধে নানা মুনির নানা মত এবং এত বিপরীত এই মত, যে কোন অবিসংবাদিত সিদ্ধান্তে পৌছানো সম্ভব নয়। এখানেই মহাসমস্যা আর এই সমস্যার মীমাংসার উপরেই নাটকের সুবিচার নির্ভর করছে। অতএব মুনিদের মতগুলি উপস্থাপিত ও বিশ্লেষিত করা দরকার এবং যুক্তি-প্রমাণের দৃঢ় ভিত্তির উপরে দাঁড়িয়ে সিদ্ধান্তে পৌছানোর চেষ্টা করা উচিত। এখন সেই চেষ্টাই এখানে করছি। নাটকের অন্তর্লক্ষণ (essence of drama) নির্ধারণের ব্যাপারে যে সব উদ্যোগ হয়েছে তার পরিচয় দিচ্ছি। মতবাদের অরণ্যে প্রবেশ করার আগে পাঠককে একটু সতর্ক রাখার জন্য আমি অন্তর্লক্ষণের মূল সমস্যার দিকে একবার দৃষ্টি আকর্ষণ করছি। অন্তর্লক্ষণের আলোচনা আসলে নাটকের বৈশেষিক লক্ষণেরই স্বরূপ নির্ধারণের চেষ্টা। দৃশ্যত্ব বা অভিনেয়ত্বের মৌলিক উপাদান কি? কোন্ বস্তু থাকলে নাটক সুদৃশ্য বা সুনাট্য হয়? কি না থাকলে, দেখতে নাটকের মতো হয়েও অনাট্য হয়ে পড়ে? লোকবৃত্তকে দৃশ্য রীতিতে উপস্থাপিত করতে গেলে, কোন্ উপাদানটিকে বিলক্ষণ মাত্রায় ব্যবহার করতে হবে?—এই প্রশ্নেরই উত্তর দেওয়ার চেষ্টা। উল্লিখিত মূল প্রশ্নকে আরো নির্দিষ্ট কয়েকটি প্রশ্নের আকারে উপস্থাপিত করা যেতে পারে। প্রশ্নগুলি এই :

(ক) নাটকের বিষয়বস্তুর (theme) বিলক্ষণ কোন বৈশিষ্ট্য আছে কি না? (খ) নাটকের ঘটনার বা পরিস্থিতির প্রকৃতি উপন্যাসের পরিস্থিতির প্রকৃতি থেকে স্বতন্ত্র কি না? (গ) নাটকের ঘটনাবিন্যাসের কোন বিশিষ্ট রীতি, লয় বা ক্রম আছে কি না? (ঘ) নাটকের কেন্দ্রীয় চরিত্রের এবং পাত্র-পাত্রীর ব্যক্তিত্বের কোন বিশেষত্ব আছে কি না? (ঙ) নাটকের সংলাপের কোন নির্ধারিত পরিমিতি বা বিলক্ষণ বৈশিষ্ট্য আছে কি না?

এই প্রশ্নগুলি সামনে রেখে আলোচনায় প্রবেশ করলে দেখা যাবে পণ্ডিতরা এই প্রশ্নগুলির উত্তর দিতে চেষ্টা করেছেন এবং ভিন্ন ভিন্ন মুনি ভিন্ন ভিন্ন উত্তর দিয়েছেন।

আমরা দেখতে পাব মুনিরা ঔৎসুক্য, দীপ্তত্ব, সংহতি, ক্রান্তি, দ্বন্দ্ব, সংকট, সমস্যার ঐকান্তিকতা, ঘটনার আকস্মিকতা প্রভৃতির এক বা একাধিক উপাদানকে

নাটকের প্রাণ বলে ঘোষণা করেছেন এবং তাকেই প্রমাণ হিসাবে প্রয়োগ করে নাট্যত্বের মাত্রা নিরূপণ করতে চেষ্টা করেছেন।

একেবারে গোড়া থেকেই পর্যবেক্ষণ করা যাক। মহামুনি ভরত নাট্যের বহির্লক্ষণ নির্দেশ করার সঙ্গে সঙ্গে অন্তর্লক্ষণও নির্দেশ করেছেন। যেহেতু নাটক দৃশ্যকাব্য, অভিনয়সাপেক্ষ, তার রসনিষ্পত্তি এবং অভিনয় দর্শকসাপেক্ষ বলে দর্শকের মনোরঞ্জন করার মধ্যেই অভিনেয়ত্বের প্রমাণ নিহিত। এই যুক্তিতেই ভরত অর্থের আরোহণ বা ঔৎসুক্যকে এবং প্রয়োগদীপ্তিকে নাটকের প্রাণশক্তি হিসাবে গণ্য করেছেন। ঔৎসুক্য ও প্রয়োগদীপ্তি মূলতঃ একই; কারণ প্রয়োগদীপ্তিই ঔৎসুক্যের জনক। অবশ্য প্রয়োগদীপ্তি ছাড়া ঔৎসুক্য একেবারেই সম্ভব হয় না একথা বলা যায় না। অন্য কারণেও ঔৎসুক্য সম্ভব। পরিণাম-আকাঙ্ক্ষা বা সমাধান-প্রত্যাশা ঔৎসুক্যকে জাগিয়ে রাখতে পারে। সে যাই হোক ভরত ঔৎসুক্য এবং প্রয়োগদীপ্তিকে (বৈচিত্র্য) নাটকের অন্তর্লক্ষণ করেছেন।

ভরত বলেছেন—

কাব্যং যদপি হীনার্থং সম্যগঙ্গৈঃ সমন্বিতম্
দীপ্তত্বাৎ তু প্রয়োগস্য শোভামেতি ন সংশয়
উদাত্তমপি যৎ কাব্যং স্যাদঙ্গৈঃ পরিবর্জিতম
হীনত্বাত্তু প্রয়োগস্য ন সতাং রঞ্জয়েন্ মনঃ॥

অর্থাৎ হীন বিষয়বস্তু নিয়ে লেখা হলেও ঘটনার ভাববৈচিত্র্য থাকলে নাটক দর্শকের মনোরঞ্জন করে থাকে। কিন্তু অর্থ যতই উদাত্ত হোক যদি প্রয়োগদীপ্তি না থাকে, দর্শকচিত্ত রঞ্জন করতে পারে না। মোট কথা এই—ভরত দর্শকচিত্ত আকর্ষণ করার দিকেই দৃষ্টি নিবদ্ধ রাখতে বলেছেন এবং বলেছেন—আকর্ষণের উপায়—প্রয়োগদীপ্তি—ঔৎসুক্য।

ভরতের মতো এরিস্টটলও effect-এর দিকেই দৃষ্টি নিবদ্ধ করেছেন এবং 'effect'-কে 'concentrated' করতে বলেছেন। 'concentrated effect' সৃষ্টি করতে হলে 'multiplicity of plots' বর্জন করতেই হবে। এ সম্পর্কে তাঁর স্পষ্ট নির্দেশ—'not make an Epic structure into a Tragedy' এবং—'epic structure' বলতে তিনি 'multiplicity of plots' বুঝেছেন। নাটকের বৃত্তে কার্য-ঐক্য অবশ্যই থাকা চাই। যে বৃত্তে ঐক্য যত কম সেই বৃত্ত তত অনাটকীয়। প্রমাণ হিসাবে তিনি দেখিয়েছেন যে যেসব নাট্যকার সমগ্র ট্রয়ের পতন কাহিনীকে একটি নাটকে পরিণত করতে চেয়েছেন তাঁরা সম্পূর্ণ ব্যর্থকাম হয়েছেন অথবা অল্পই সাফল্যলাভ করেছেন। এমন কি আগাথোনের মতো নাট্যকারও শুধু এই কারণে নাটক জমাতে পারেননি। স্বল্পকাল-অভিনেয় নাটকে নানামুখী ঘটনার সমাবেশ করলে আবেদন সংহত ও তীব্র হতে পারে না। সুতরাং তা বর্জনীয়। তবে কার্য-ঐক্য রক্ষা করতে যেয়ে একেবারে একঘেয়ে ঘটনা উপস্থাপিত করলেও নাটক জমবে না। ঘটনার মধ্যে বৈচিত্র্য আনতে হবে তথা দর্শকচিত্তকে কৌতূহলী

করে রাখতে হবে—"Diverting the mind of the hearer"—শ্রোতৃবর্গের মনোরঞ্জন করার দিকে লক্ষ্য রাখতে হবে। কারণ একই ধরনের ঘটনা একাধিকবার দেখলে মন বিমুখ হয়ে যায়—নিরুৎসুক হয়ে উঠে। এই কারণে অনেক নাটক অভিনয়ে জমে না। তাহলে দেখা যাচ্ছে যে নাটককে সু-নাট্য করতে হলে—এরিস্টটলের মতে দুটি বিষয় নাটকে থাকা চাই; এক, গঠন সংহতি বা নিবিড় ঐক্য;—দুই বৈচিত্র্য বা ঔৎসুক্যজনক ঘটনা।

মোটকথা দাঁড়াল এই যে—দর্শকচিত্তকে যা বিমুখ বা ঔৎসুক্যহীন করে তোলে তা-ই অনাটকীয় আর যা রসাস্বাদনে একাগ্র করে তা-ই নাটকীয়।

নাট্য সুনাট্য হয়েছে কি না, এ প্রশ্ন নাটকের প্রথম অভিনয়ের দিন থেকেই নাট্যরসিকদের মনে জেগেছে; কারণ প্রথম থেকে শেষ নাট্যকার সকলেরই এক চেষ্টা—নাটকের অভিনয় দিয়ে দর্শকদের মুগ্ধ করে বসিয়ে রাখা। দর্শকচিত্ত আকর্ষণ করতে যিনিই যখন ব্যর্থ হয়েছেন সমালোচক-দর্শক তখনই তার ব্যর্থতার কারণ খুঁজে দেখেছেন এবং কখনও দর্শকমণ্ডলীর রুচির উপর, কখনও বা নাটকের নতুন বিষয়বস্তুর বা রীতির উপর দোষারোপ করে মুখ রক্ষা করেছেন। এ কাজ চলে আসছে বহুকাল আগে থেকেই। আর এ ছাড়া উপায়ই বা কি আছে? নাটকের অভিনয় না জমলেই আমরা তিনটি কারণ নির্দেশ করতে পারি—তিনজনকে দায়ী করতে পারি—এক—নাটক, দুই—অভিনয়, তিন—দর্শকরুচি। এই তিনের যে কোন একটির দোষে নাট্যাভিনয় মার খেয়ে যেতে পারে। বাস্তবিক, খেয়েও থাকে। কিন্তু কারণ যেখানে বহু সেখানে—একের দোষ অপরের ঘাড়ে চাপিয়ে যে-কোন দোষী নিজে সাধু সাজতেও পারে। সেজেও থাকে।

সাধারণতঃ দর্শক এবং অভিনেতারা নাটকেরই ঘাড়ে দোষ চাপিয়ে সরে দাঁড়াতে চেষ্টা করে থাকেন, বলে থাকেন—নাটকখানা তেমন নাটকীয় হয়নি—দর্শকচিত্ত আকৃষ্ট করার মতো কোন বস্তুই নেই নাটকে। নাট্যত্ব থাকলে না জমেই পারে না। কেউ বলেন দৃশ্য জোরালো হয়নি, কেউ বলেন ঘটনা ঘটেছে ঢিমে লয়ে, কেউ বলেন ঘটনা-বিন্যাসের মধ্যে কৌতূহলোদ্দীপকতা সঞ্চার করতে পারেননি, কেউ বলেন—কাজের চেয়ে চরিত্ররা কথা বলেছে বেশী—আলোচনা আর তর্ক-বিতর্ক করেছে বেশী—এমনি আরো কত কথা। নাটককে মুখ বুজে সব সহ্য করতে হয়—এমনকি এমন সব দোষও যা আসলে তার নয়। নাটকের পক্ষে কথা বলতে পারেন এবং বলে থাকেন সেই বিচক্ষণ সমালোচক যিনি নাটকের শিল্পসুষমা এবং অভিনয় সম্ভাবনা দুটোকেই স্পষ্টতঃ প্রত্যক্ষ করে থাকেন—নাটকের রসকেন্দ্রটিকে পূর্ণরূপে উপলব্ধি করতে পারেন।

অষ্টাদশ শতাব্দীতে নাটকের মূল প্রকৃতি নিয়ে যে আলোচনা দেখা দিয়েছিল তার মূলেও ছিল—নাটককে সাধারণ সমালোচকের স্থূল হস্তাবলেপ থেকে সুরক্ষিত করার চেষ্টা। এই চেষ্টা করেছিলেন দেনিস দিদেরো এবং করেছিলেন নাট্যের প্রচলিত সংস্কারকে সমালোচনা করার ভিতর দিয়ে। নাটকের 'action' এবং 'movement'

সম্বন্ধে প্রচলিত সংস্কার কি ছিল দিদেরোর আলোচনা থেকে তা উদ্ধার করা যেতে পারে। নাটকে ক্রিয়ার মাত্রা বেশী এবং গতি দ্রুত হওয়া চাই—এটাই ছিল সাধারণের সংস্কার। যত ক্রিয়ার বাহুল্য তত নাটকীয়, যত দ্রুতলয়ে ঘটনার অগ্রগতি তত নাটকীয়—এই ধারণাকে দিদেরো ১৭৫৭ খৃষ্টাব্দে 'নাট্যকাব্য' নিবন্ধে প্রথম সমালোচনা করেন। তিনি দেখিয়েছেন—'interest' অর্থাৎ রসের ও রস-সৃষ্টির উপায়ের পরিবর্তনের সাথে সাথে ঘটনার সংখ্যা ও গতিলয়ের পরিবর্তন অবশ্যম্ভাবী। যেখানে ঘটনাকেই রস-সৃষ্টির প্রধান অবলম্বন করা হয়, উপর্যুপরি ঘটনার পর ঘটনা ঘটিয়ে কাহিনীকে বা কার্যকে দ্রুত এগিয়ে নিয়ে যাওয়া হয় সেখানে—অর্থাৎ সেই 'play of incident'-এ চরিত্রকে গভীর করে তোলা সম্ভব নয়—চরিত্রে হৃদয়ের বা মস্তিষ্কের ক্রিয়া ব্যক্ত করার অবকাশ থাকে না।

দিদেরো স্পষ্ট ভাষায় লিখেছেন—"You cannot put too much action and movement in a farce. ....less in gay comedy, still less in serious comedy, almost none at all in tragedy." তাঁর মতে—নাটককে 'rapid in action' করে 'heat' সৃষ্টি করতে যাওয়া মানে নাটককে 'true to life' না করা। দিদেরোর উল্লেখযোগ্য সিদ্ধান্ত—"movement of a play varies according to the different type" যে জাতের নাটক তেমনি তার ঘটনার গতিবিধি। সুতরাং কোন নাটকের নাটকীয়তা বিচার করার আগে তার 'জাতি' নির্ধারণ করে নেওয়াই বড় কথা। এ কথা ঠিক, নাটকের 'action' পাহাড়ের চূড়া থেকে গড়িয়ে দেওয়া পাথরের মতো; গতির সঙ্গে সঙ্গে তার গতিবেগ বেড়েই চলে এবং সব বাধা অতিক্রম করে একমুখী হয়ে ছুটে চলে, কিন্তু তাই বলে সব নাটকের গতিবেগ একরকম নয়। নাটকের প্রকৃতির দ্বারা ঘটনার গতি নিয়ন্ত্রিত হয়ে থাকে। ভাবগম্ভীর দার্শনিক নাটকে যে সমালোচক ঘটনার দ্রুতগতি চায়, বিচার-বিতর্ককে অনাটকীয় বলে পরিহার করতে চায় তাকে দিদেরো 'হতভাগ্য' বলে করুণা দেখিয়েছেন। 'Philosophical Drama'-র সম্ভাবনা এবং স্বরূপ সম্বন্ধে আলোচনা করার পরে—অল্পবুদ্ধি সমালোচকদের উদ্দেশ্যে তিনি লিখেছেন 'Once again, critics see in it merely a string of cold philosophical discourses, how I pity the poor wretches! how I pity them!'' এত করুণা বা উপেক্ষা দেখানোর একমাত্র কারণ এই যে এই সব সমালোচক নাটকের মূল প্রকৃতি বিচার না করেই প্রচলিত সংস্কার নিয়ে মন্তব্য করে থাকেন।

দিদেরোর কাছ থেকে আমরা নাটকীয়ত্বের কোন নির্দিষ্ট সূত্র না পেলেও, নাটকীয়ত্ব বিচারের একটি মূল সূত্র যে পেয়েছি এ বিষয়ে কোন সন্দেহ নেই। চণ্ডীদাস যেমন বলেছিলেন—

> 'মরম না জানে ধরম বাখানে এমতি আছয়ে যারা,
> কাজ নেই সখী তাদের কথায় বাহিরে রহুন তারা।'

—দিদেরোও তেমনি আমাদের সতর্ক করেছেন—নাটকের মর্ম জেনে ধর্ম ব্যাখ্যা করতে বলেছেন—আগে জাতি নির্ধারণ করে পরে বহিরঙ্গ বিচার করতে বলেছেন—আত্মাকে প্রাধান্য দিয়েছেন এবং উপলক্ষণকে বড় বলে মানতে নিষেধ করেছেন। অন্তর্লক্ষণ বিচারে দিদেরোর এই সতর্কবাণী এবং সিদ্ধান্ত যে উত্তর-সাধকের মর্যাদা পেতে পারে—এ বিষয়ে কোন সন্দেহ নেই।

দিদেরো'র পরে জার্মান সাহিত্য-সমালোচক অগাস্ট উইলহেল্‌ম্ শ্লেগেল এ বিষয়ে উল্লেখযোগ্য আলোচনা করেছেন। তিনি নাটকের বৈশেষিক লক্ষণটি অর্থাৎ দৃশ্যধর্মটি বিশ্লেষণ করেই নাটকের অন্তর্লক্ষণ নির্দেশ করতে চেষ্টা করেছেন। শ্লেগেলও নাটককে দৃশ্যকাব্য 'dramatic poetry' বলেছেন এবং 'কাব্য' কথাটি ব্যবহার করায় যে আপত্তি উঠতে পারে তা খণ্ডন করতে যেয়ে লিখেছেন—'I speak of the poetry in spirit and design of a piece......what is then that makes a drama poetical? the very same assuredly that makes other works so—(Lectures on Dramatic Art and Literature 1809-11) অর্থাৎ নাটক যেহেতু কবিকর্ম সেই হেতুই কাব্য। অবশ্য দৃশ্যকাব্য। দৃশ্য বলেই নাটকে আমরা ব্যক্তি-জীবনের পারস্পরিক আচরণের প্রত্যক্ষবৎ রূপটি দেখতে পাই। পারস্পরিক আচরণ বলতেই বুঝায়—ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়া "men measuring their power with each other as intellectual and moral beings, either as friends or foes influencing each other by their opinions, sentiments and passions and decisively their reciprocal relations and circumstances" এখানে 'measuring their power' কথাটি লক্ষণীয়। নাটককে 'শক্তি-পরীক্ষা ক্ষেত্র' মনে করে শ্লেগেল দ্বন্দ্বকেই যেন নাটকের প্রাণশক্তি বলতে চেয়েছেন। 'শক্তি-পরীক্ষা'র মধ্যে দ্বন্দ্ব অন্তর্নিহিত। সুতরাং এই সিদ্ধান্তে পৌঁছানো সহজ—যত তীব্র শক্তি-পরীক্ষা তত বেশী দ্বন্দ্ব, তত বেশী নাটকীয়ত্ব। তবে এ-ও লক্ষণীয়, শক্তি-পরীক্ষা শব্দটিকে সাধারণ ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার অর্থেই ব্যবহার করেছেন। পরবর্তীকালে ব্রুনেতিয়ে যেরূপ সংকীর্ণ অর্থে 'দ্বন্দ্ব' শব্দটিকে ব্যবহার করেছেন সেরূপ সংকীর্ণ অর্থে 'শক্তি-পরীক্ষা' শব্দ প্রয়োগ করা হয়নি।

'শক্তি-পরীক্ষা'র রূপটি নাটকে পরিস্ফুট হওয়া চাই এ যেমন প্রথম এবং প্রধান চাহিদা, তেমনি দর্শক চিত্ত আকর্ষণ করতে—দর্শকদের কৌতূহলী করে রাখতে ঘটনার বিন্যাসে (১) perspicuity (২) rapidity এবং (৩) energy রক্ষা করতে হবে। অর্থাৎ এমন ভাবে ঘটনা সাজাতে হবে যাতে অন্বয় বুঝতে কোন কষ্ট করতে না হয়—ঘটনার গতি দ্রুত করতে হবে এবং ঘটনাকে উদ্দীপক করতে হবে। নাটকের বৃত্তে বা ঘটনাবিন্যাসে যদি (১) progressiveness (২) indispensibility (৩) perspicuity (৪) rapidity এবং energy থাকে তাহলে নাটক অবশ্যই সুনাট্য হবে—অভিনয়ে জমবেই।

শ্লেগেলের মধ্যে আমরা দ্বন্দ্ববাদের পূর্বাভাষ পেয়েছি—এ কথা আগে বলেছি। কিন্তু দার্শনিক হেগেলের ললিতকলা দর্শন-গ্রন্থের প্রকাশকালের (১৮৩২) হিসাবে হেগেল শ্লেগেলের পরবর্তী হলেও হেগেলের বক্তৃতাবলী অবশ্যই শ্লেগেলের গ্রন্থের আগেই প্রদত্ত হয়েছিল এ অনুমান করা যেতে পারে এবং তার ভিত্তিতে হেগেলকেই দ্বন্দ্ববাদের প্রথম বক্তা বলা যেতে পারে। হেগেল মনে করেছেন—গতির মূলে রয়েছে দ্বন্দ্ব—বিনা দ্বন্দ্বে গতি সম্ভব নয়—"Contradiction is the power that moves"—গতিশীল বস্তু, গতিময় জীবন—সবই দ্বন্দ্বপূর্ণ। এই দ্বন্দ্ব কোথাও ব্যক্ত, কোথাও অব্যক্ত, কোথাও স্তিমিত, কোথাও প্রখর। নাটকের উপস্থাপ্য প্রখর দ্বন্দ্বের পরিস্থিতিগুলি। Action, situation, collision প্রভৃতি বিষয়ের বিস্তারিত আলোচনা করবার পরে হেগেল সিদ্ধান্ত করেছেন—"the more a situation is full of it (collision), the more it is adapted to the subject-matter of dramatic art" (২৭২ পৃঃ প্রথম খণ্ড) যে পরিস্থিতি যত সাংঘর্ষাত্মক, তা তত নাট্যের উপযোগী বিষয়—এই সিদ্ধান্তের তাৎপর্য এই যে যত বেশী দ্বন্দ্ব-সংঘর্ষ তত বেশী নাট্যত্ব; যত কম দ্বন্দ্ব বা সংঘর্ষ তত কম নাট্যত্ব। চতুর্থ খণ্ডে নাটকের স্বরূপ আলোচনা করতে যেয়ে আরো স্পষ্ট করে লিখেছেন*—অবাধ উদ্দেশ্য সাধনের মধ্যে কোন নাট্যিক ধর্ম নেই, নাট্যিক ক্রিয়া বলতে সেই বিশিষ্ট ক্রিয়াকেই বুঝায় যা দ্বন্দ্বের এক অবিরাম প্রবাহ, যা ব্যক্তি-চরিত্র, মানবিক আবেগ এবং দ্বন্দ্বেরই ব্যক্ত রূপ মাত্র। নাটকে বিশেষ বিশেষ পুরুষার্থই জীবন্ত ব্যক্তিচরিত্র এবং দ্বন্দ্বগর্ভ পরিস্থিতির রূপ নিয়ে আত্মপ্রকাশ করে থাকে—"definite ends individualised in living personalities and situations pregnant with conflict"। জীবন্ত ব্যক্তিত্ব মানে—নাটকের নায়ক হবে—"self-conscious and active personality"—আত্মসচেতন এবং উদ্যমশীল ব্যক্তিত্বই নাটকের প্রাণশক্তির উৎস। এরই অনুসিদ্ধান্ত—নাটকে ঘটনা ঘটবে কোন বাহ্য নিয়ন্ত্রণের ফলে নয়, ব্যক্তির ইচ্ছাশক্তি এবং চরিত্র থেকে—'personal volition and character' থেকে। যতক্ষণ পর্যন্ত ঘটনা ব্যক্তির বাসনা ও আবেগে পরিণত না হয় ততক্ষণ তাকে নাটকীয় ঘটনা বলা চলে না। হেগেলের সিদ্ধান্ত স্মরণীয়—"The dramatic action in question must submit to a process of development and collision with other forces... which themselves on their own account and even in a contrary direction to that willed and intended by their active personality, effect the ultimate course of the events through which the personal factor, in its essential characteristics of human purpose, personality and spiritual conflict is arrested."

*"Dramatic action, however, is not confined to the simple and undisturbed execution of a definite purpose, but depends throughout on condition of collisions, human passions and characters."

হেগেলের সিদ্ধান্ত নানাকারণে প্রণিধানযোগ্য। পরবর্তীকালে কার্দিনাও ক্রনেতিয়ে নাটকের যে মূলসূত্র উদ্ভাবন করতে চেষ্টা করেছেন এবং যা নিয়ে বাদ-প্রতিবাদের এক কুরুক্ষেত্র সৃষ্টি হয়েছে তা মূলতঃ হেগেলের সিদ্ধান্তকেই সাজিয়ে গুছিয়ে বলা। হেগেলই প্রথম আত্মসচেতন এবং উদ্যোগী ব্যক্তিকে নাটকীয় চরিত্র বলে এবং নাট্যিক ক্রিয়াকে দ্বন্দ্বময় ঘটনাপরম্পরা—দ্বন্দ্বগর্ভ পরিস্থিতি-পরম্পরা বলে ঘোষণা করেছেন। সুতরাং ক্রনেতিয়ে খাঁটি নাটকের প্রকৃতি নির্ধারণে দ্বন্দ্বকেই বিশেষ লক্ষণ করার যে চেষ্টা করেছেন সে চেষ্টার মূল কর্তা দার্শনিক হেগেল। হেগেলকেই আমরা দ্বন্দ্ববাদের প্রবর্তকরূপে গণ্য করতে পারি।

নাট্যকার গ্যোয়েটে প্রশ্নটির অবতারণা যত সুন্দরভাবে করেছেন, উত্তরদানে তত সূক্ষ্মগ্রাহিতার পরিচয় দিতে পারেননি। তিনি তাঁর 'কথোপকথনে' নাটক সম্বন্ধে অনেক কথা বলেছেন বটে কিন্তু 'নতুন কথা' বলতে যা বুঝায় তা কিছু বলেননি। নাটক লেখা কঠিন ব্যাপার, ভাল কবি হলেই ভাল নাটক লিখবেন এমন কোন কথা নেই, ভাল ভাববিস্তারের ক্ষমতা বা ভাল কাহিনীকল্পনার ক্ষমতা থাকলেই জমাট নাটক লেখা যায় না। কল্পনায় যা সুন্দর রঙ্গমঞ্চে তা সুন্দর নাও হতে পারে—এই কথাগুলি তিনি সুন্দরভাবে বলেছেন। বলেছেন*—"কোন বিষয় পড়তে হয়ত খুব সুন্দর লাগে এবং কল্পনা করতে বেশ ভাল লাগে, কিন্তু যখনই মঞ্চের উপরে উপস্থাপিত করা হয়, ফল একেবারে বিপরীত হয়। যা ঘরে বসে শুনে আমরা মুগ্ধ হয়েছি তাকে রঙ্গমঞ্চে দেখতে যেয়ে দেখি একটুও জমছে না।" এ তো প্রশ্নের অবতারণা মাত্র। মঞ্চে বা অভিনয়ে সুন্দর হয় কিসে—এই প্রশ্নের উত্তর কোথায়?

এর পর উল্লেখযোগ্য আলোচনা করেছেন সমালোচক **গুস্তাফ ফ্রেতাগ**। তাঁর 'দি টেকনিক অফ দি ড্রামা' (১৮৬৩) গ্রন্থের, 'হোয়াট ইজ ড্রামাটিক'-অধ্যায়ে ফ্রেতাগ প্রশ্নটির বিস্তারিত আলোচনা করেছেন। তাঁর আলোচনায় হেগেলের সিদ্ধান্তের প্রভাব অতিসংলক্ষ্য হলেও স্বাধীন চিন্তাও আছে। ফ্রেতাগের মতে, ঘটনামাত্রই নাটকীয় নয়, বা আবেগমাত্রই নাটকীয় নয়। যে ঘটনা বা আবেগ ব্যক্তির দৃঢ় ইচ্ছার অভিব্যক্তি নয় তা নাটকীয় বলে গণ্য হতে পারে না, যে বাসনা ইচ্ছাশক্তি এবং ক্রিয়াশক্তিরূপে ব্যক্ত হয় না, যে বাসনা ইচ্ছার বা ক্রিয়ার দ্বারা উদ্বোধিত হয় না তা নাটকীয় নয়—নাটকীয় হচ্ছে—"those emotions of the soul which steel themselves to will and to do and those emotions of the soul which are aroused by a deed or course of action"। নাট্যকলায় মানুষের আমরা দুটি রূপ দেখতে পাই: এক রূপে মানুষ তার ঐকান্তিক ইচ্ছাশক্তি দিয়ে পরিবেশকে নিয়ন্ত্রিত ও বশীভূত করতে চেষ্টা করে, অন্যরূপে মানুষ পরিবেশের দ্বারা নিয়ন্ত্রিত ও বশীভূত হয়। ফ্রেতাগের ভাষায়—"Dramatic art presents

*"Things may be very pretty to read and very pretty to think about, but as soon as they are put upon the stage the effect is quite different and that which has charmed us in the closet will probably fall on the board."

men as their inmost being exerts an influence on the external or as they are affected by external influences......"

লক্ষণীয়—উল্লিখিত উক্তির প্রথমাংশে মানুষের যে রূপের কথা বলা হয়েছে, তাতে হেগেলের আত্মসচেতন ও উদ্যমশীল 'কর্তা' নায়কের ছবি পাওয়া যায়—এরিস্টটলের 'doing something'...শ্রেণীর নায়ককে দেখা যায়, আর দ্বিতীয়াংশে যে রূপের কথা বলা হয়েছে—তাতে এরিস্টটলের 'suffering something' ... শ্রেণীর ভোক্তা বা নিষ্ক্রিয় নায়কের ছবি পাওয়া যায়। ফ্রেতাগ বলতে চান—নায়কের চরিত্র ক্রিয়াই করুক আর প্রতিক্রিয়াই দেখাক সব ব্যাপারেই সে হবে ঐকান্তিক; গভীর আবেগময় এবং তীব্র উদ্দীপনাময়। নাটকে আমরা মানুষের সাধারণ ভাবাবেগের রূপটি পাইনে, পাই সেই বিশেষ আবেগ বা বাসনার রূপটি যা ঐকান্তিক উদ্দীপনায় কার্যে পরিণত হতে চায়, যা পারিপার্শ্বিক ব্যক্তিদের সত্তাকে নিয়ন্ত্রিত ও রূপান্তরিত করতে চায়। নাটকীয় চরিত্র অবশ্যই অবিরাম ও প্রবল বাধার চাপের তলে থাকবে, তীব্র উত্তেজনায় পূর্ণ থাকবে এবং পরিবর্তনশীল হবে। তার এমন সব বৈশিষ্ট্য থাকবে যার জন্য অপরের সঙ্গে সংঘর্ষ ঘটবে, থাকবে আদর্শনিষ্ঠা থাকবে ইচ্ছার দৃঢ়তা।" দুইশ্রেণীর নাটকীয় চরিত্রের বৈশিষ্ট্য আলোচনা করতে যেয়ে ফ্রেতাগ বলেন—"The 'dramatis persone' must represent human nature not as it is aroused and mirrored in its surroundings active and full of feeling, but as a grand and passionately excited inner power striving to embody itself in a deed, transforming and guiding the being and conduct of others. Man in the drama must appear under powerful restraint, excitement and transformation. Specially must there be represented in him in full activity those peculiarities which come effectively into conflict with other men, force of sentiment, violence of will..." প্রথম শ্রেণীর সক্রিয় চরিত্রের দিকে লক্ষ্য রেখে প্রথম বাক্যটি—(The dramatis......conduct of others.) লিখেছেন এবং দ্বিতীয় শ্রেণীর তথাকথিত নিষ্ক্রিয় চরিত্রের দিকে লক্ষ্য রেখে শেষাংশ লিখেছেন। মোট কথা এই যে নাটকীয় চরিত্র ক্রিয়াশীল রূপেই থাক, আর নিষ্ক্রিয় রূপেই থাক তার মধ্যে ইচ্ছাশক্তির দৃঢ়তা থাকা চাই, সেই ইচ্ছাশক্তি ক্রিয়ারূপেই ব্যক্ত হোক, অথবা ঐকান্তিক নীতিনিষ্ঠার রূপে বা প্রবল ভাবাবেগ রূপেই ব্যক্ত হোক—একরূপে ব্যক্ত হওয়া চাইই চাই। বলা বাহুল্য, ফ্রেতাগ 'suffering something terrible"-শ্রেণীর নায়ক-নায়িকা নিয়ে যে সব অভিনয় সফল নাটক লেখা হয়েছে তাদের পরিব্যাপ্ত করেই নাট্যলক্ষণ নিরূপণ করতে চেষ্টা করেছেন।

ফ্রেতাগের পরে Francisque Sarcey তাঁর 'এ থিওরি অফ দি থিয়েটার' (১৮৭৬)-গ্রন্থে প্রশ্নটি নিয়ে আলোচনা করেছেন বটে কিন্তু তাঁর আলোচনায় মূল

সমস্যার কোন সন্তোষজনক সমাধান পাওয়া যায় না। সার্সি এই কথাটিই খুব জোর দিয়ে বলেছেন যে যে নাট্যরচনা অভিনেয় নয় তা নাটক পদবাচ্যই নয়। নাটকের প্রথম এবং শেষ পরিচয় অভিনেয়ত্ব। অভিনয়ে যা জমে না তার আর যত মূল্যই থাক, নাট্যমূল্য নেই। কিন্তু আমাদের মূল প্রশ্নকে তিনি খুব অল্পই ছুঁয়েছেন। মূল প্রশ্ন সম্বন্ধে তাঁর বক্তব্য অতি সাধারণ—দর্শকচিত্ত আকর্ষণ করতে হবে এবং তা করতে নাট্যকার—"must find means to heighten and render more vivid and more enduring the impression he wishes to create. To be strong and durable an impression must be single."। এখানে শ্লেগেলের 'perspicuity' এবং 'energy'-র কথাই ভিন্ন ভাষায় বলা হয়েছে। আর কোন মন্তব্য নিষ্প্রয়োজন।

হেগেল এবং ফ্রেতাগের পরে যাঁর আলোচনা বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য তাঁর নাম—**ফার্দিনাণ্ড ব্রুনেতিয়ে**। তাঁর 'দি ল অফ দি ড্রামা' (১৮৯৪) প্রবন্ধটি নাট্যতত্ত্ব-আলোচনায় স্মরণীয় যোজনার মর্যাদা পেয়েছে। তাঁর সিদ্ধান্তকে কেন্দ্র করে, উইলিয়াম আর্চার, হেনরি আর্থার জোন্স প্রমুখ নাট্যবিদগণের মধ্যে নানা বাদ-বিতণ্ডার সৃষ্টি হয়েছে। সুতরাং ব্রুনেতিয়ের সিদ্ধান্ত বিশেষ প্রণিধানযোগ্য। ব্রুনেতিয়ে দাবি করেছেন—বহুকাল নাট্যতত্ত্ব নিয়ে আলোচনা করার পরে, শেষ বয়সে তিনি নাটকের যথার্থ মূলসূত্র আবিষ্কার করতে সক্ষম হয়েছেন। মূলসূত্রের যে বিশেষত্ব থাকা আবশ্যক তা একমাত্র তাঁর মূলসূত্রেরই আছে। তাঁর সূত্রটি শুধু যে নাটকের বিলক্ষণ বৈশিষ্ট্যকেই ব্যক্ত করেছে তা নয়, বিভিন্ন শ্রেণীর নাটকের প্রকৃতিও ঐ মূলসূত্র দিয়ে ব্যাখ্যা করা সম্ভব হয়েছে। তাঁর মতে নাটক হচ্ছে ব্যক্তিইচ্ছার সচেতন সংগ্রামের দৃশ্য। নাটকে আমরা দেখতে চাই—ব্যক্তি কোন লক্ষ্যে পৌঁছাবার জন্য সর্বশক্তি নিয়োগ করছে—"In drama or farce what we ask of the Theatre is the spectacle of the will striving towards a goal and conscious of the mean which it employs" যেখানে সচেতন সংগ্রাম নেই—বাধা অতিক্রম করে লক্ষ্যে পৌঁছাবার ঐকান্তিক উদ্যম নেই, সেখানে নাট্যত্ব নেই। যে নায়ক 'does not act, he is acted upon' সে নাটকের নায়ক নয়—উপন্যাসের নায়ক। খাঁটি উপন্যাসের সঙ্গে খাঁটি নাটকের মৌলিক পার্থক্য এখানেই। খাঁটি উপন্যাসের নায়ক পরিবেশের দ্বারা নিয়ন্ত্রিত খাঁটি নাটকের নায়ক পরিবেশকে নিয়ন্ত্রিত করে—সে সচেতন ও সক্রিয়, সংকল্পিত সংগ্রামে ব্যাপৃত। এই সূত্র প্রয়োগ করে ব্রুনেতিয়ে নাটকের প্রত্যেকটি উপাদানের নাট্যত্ব বিচার করতে বলেছেন। যা সংকল্পিত সংগ্রামের উপায় বা অংশ নয় তার আর যে মূল্যই থাক, নাটকীয়ত্ব নেই। যে 'action' সংকল্পিত উদ্যম নয়—নায়কের লক্ষ্যে পৌঁছানোর চেষ্টার অংশ নয়, তা নামেই 'action'—তা 'motion' বা 'agitation' মাত্র। আগেই বলেছি—ব্রুনেতিয়ে হেগেলকে করে তাঁর এই মূলসূত্র রচনা করেছেন এবং নিষ্ক্রিয় নায়কের বৃত্তকে

অনাটকীয় বলে আখ্যা দিয়েছেন। আমরা দেখেছি—হেগেল নাটককে কতকগুলি দ্বন্দ্বময় পরিস্থিতির সমষ্টি বলে মনে করেছেন। ব্রুনেতিয়েও একই কথা বলতে চেয়েছেন। নাটককে যুদ্ধক্ষেত্র এবং নায়ককে মল্লযোদ্ধারূপে কল্পনা করেছেন।

নাটক সম্বন্ধে তাঁর সিদ্ধান্ত—"Drama is a representation of the will of man in conflict with the mysterious powers or natural forces which limit and belittle us, it is one of us thrown upon the stage there to struggle against fatality, against social law, against one of his fellow mortals, against himself if need be, against the interest, the prejudices, the folly, malevolence of those who surround him. এই সিদ্ধান্তে মানুষের বিচিত্র দ্বন্দ্বের রূপগুলি নির্দেশিত হয়েছে। মানুষের সংগ্রাম—অতিপ্রাকৃত রহস্যময় শক্তির বিরুদ্ধে, প্রাকৃতিক শক্তির বিরুদ্ধে, দৈববিধানের বিরুদ্ধে—সামাজিক বিধি-নিষেধের বিরুদ্ধে, ব্যক্তির বিরুদ্ধে, এমন কি নিজের প্রবৃত্তির বিরুদ্ধে। —পরিবেশের কুসংস্কার, অজ্ঞতা ও হিংসাদ্বেষের বিরুদ্ধে। মানুষের জীবনে যত রকম দ্বন্দ্ব সম্ভব—সেই আধিদৈবিক, আধিভৌতিক এবং আধ্যাত্মিক সব দ্বন্দ্বের কথাই উল্লিখিত হয়েছে। এই বৃত্তের বাইরে যাওয়ার উপায় নেই—সুতরাং লোকবৃত্ত রচনা করতে গেলে এই সব দ্বন্দ্বেরই কোন-না-কোন একটিকে বা একাধিককে দেখাতে হবে। এই হিসাবে ব্রুনেতিয়ের সিদ্ধান্ত অকাট্যই বটে, কিন্তু প্রশ্ন উঠে—দ্বন্দ্বের প্রকৃতি সম্বন্ধে ব্রুনেতিয়ে যা বলেছেন তার সত্যতা নিয়ে। সবক্ষেত্রেই 'consciously striving towards a goal' থাকবেই কি না, নাটকের প্রত্যেকটি পরিস্থিতি সংকল্পিত সংগ্রামের দৃশ্য হবে কি না—এ সম্বন্ধে প্রশ্ন জেগেছে। অনেকেই ব্রুনেতিয়ের মূলসূত্রকে সর্বাংশে সত্য বলে গ্রহণ করেননি। উইলিয়াম আর্চার ব্রুনেতিয়ের প্রধান সমালোচক হয়েছেন। যথাস্থানে তাঁর সমালোচনার সঙ্গে পাঠকের পরিচয় হবে।

উইলিয়াম আর্চার এবং আর্থার জোনস্ মহাশয়ের সমালোচনায় প্রবেশ করার আগে, নাট্যকার মেতার্লিঙ্ক এবং বার্নার্ড শ' মহাশয়ের নাট্য-লক্ষণ সম্বন্ধীয় নতুন ধারণার সামান্য পরিচয় দিতে চাই। নতুন ধারণা বললাম এই কারণে যে মেতার্লিঙ্কের ব্যঞ্জনাধর্মী সাংকেতিক নাটক এবং বার্নার্ড শ' মহাশয়ের বিতর্কধর্মী ভাবমুখ্য সমস্যা-মূলক নাটকের রসকেন্দ্রটি (centre of interest) প্রচলিত নাটকের মতো ঘটনা বা চরিত্রের আকর্ষণের মধ্যে—হেগেল বা ব্রুনেতিয়ের কথিত 'সংকল্পিত সংগ্রামে'র মধ্যে নিহিত থাকেনি। যেখানে হেগেল বা ব্রুনেতিয়ে গতিময়তা এবং দ্বন্দ্বময়তাকেই নাটকের আত্মা বলে স্বীকার করেছেন, সেখানে মেতার্লিঙ্কের নাটকের আত্মা স্থিতিশীলতার এবং শান্তসমাহিত আচরণের মধ্যে নিহিত। মেতার্লিঙ্ক—তাঁর নাটকের পাত্র-পাত্রীর আচরণের সাহায্যে 'Soul state'-কে বা 'mood'-কে দর্শকের মনে সঞ্চারিত করতে চেষ্টা করেছেন। তাঁর মতে মহৎ নাটকের কাজ জীবনের স্থূল বাসনাকামনার দ্বন্দ্বরূপ দেওয়া নয়, নাটক ততই মহৎ শিল্পের মর্যাদায় উন্নীত হয় যত তাতে আত্মার স্বরূপ উপলব্ধির চেষ্টা ব্যক্ত হয়—যত তাতে আত্মার অপূর্ণতার,

বাধা অতিক্রম করার আর্তি অভিব্যক্ত হয়। অবশ্য বাধা অতিক্রম করার আর্তিকে দ্বন্দ্ব বলে গ্রহণ করলে মেতার্লিঙ্কের নাটকেও দ্বন্দ্বের অস্তিত্ব দেখানো যেতে পারে। কিন্তু এ কথা অস্বীকার করবার উপায় নেই যে এই দ্বন্দ্বকে আমরা উদ্যমশীল যোদ্ধার বিশ্রামহীন সংগ্রাম বলতে পারিনে। আগেই বলেছি এ সব নাটক তত ক্রিয়াত্মক নয় যত ভাবাত্মক—ভাবের সঞ্চারই এদের মুখ্য উদ্দেশ্য। এই কারণে এই সব নাটকের নাট্যত্ব-বিচারে হেগেলের বা ব্রুনেতিয়ের মূলসূত্র প্রয়োগ করলে চলবে না। যদিও এখানে 'striving of the soul towards its own beauty and truth' থাকে, তবু এ সংগ্রাম ব্রুনেতিয়ে-কথিত সংগ্রাম নয়—এ আর্তিরই নামান্তর। এই 'static action'-এর মহিমা প্রচার করতে মেতার্লিঙ্ক বহু লেখা লিখেছেন এবং থিওরিও দাঁড় করিয়েছেন। প্রমাণ করতে চেষ্টা করেছেন—'material action' থেকে 'psychological action' বড় এবং তার চেয়েও বড় আত্মিক ক্রিয়া যাতে আত্মা বিশ্বাত্মার মুখোমুখি দাঁড়িয়ে আত্মোপলব্ধির এক চরম আস্থায় পৌছায়। অবশ্য সব নাটকেই যে এমন 'Static action' থাকবে এমন কোন কথা হতে পারে না—মেতার্লিঙ্কও তা বলেননি। ১৯১৩ খৃষ্টাব্দে তিনি জানিয়ে দিয়েছেন—"You must not attach too great importance to the expression static. It was an invention, a theory of my youth, worth what most literary theories are worth that is almost nothing. Whether a play be static, dynamic, symbolistic or realistic is of little consequence; what matters is that it will be well-written, well-thought out, human and if possible superhuman."* এ যে খুবই উদার সিদ্ধান্ত—সে বিষয়ে কোন সন্দেহ নেই। তবে এ কথাও স্মরণীয় যে সব নাটকের রসকেন্দ্র একটি জায়গায় সীমাবদ্ধ হয়ে থাকে না; দ্বন্দ্বের বিচিত্র রূপ, বিচিত্র গতি-ভঙ্গিমা সম্ভব বলেই—সবক্ষেত্রে 'conscious striving towards a goal' নাও থাকতে পারে।

মেতার্লিঙ্কের মতো ইবসেন-শিষ্য বার্নার্ড শ' মহাশয়ও নাট্যিক ক্রিয়ার ধারণায় নতুন কিছু যোগ করতে চেষ্টা করেছেন—দেহের ক্রিয়া এবং হৃদয়ের ক্রিয়ার উপরে তিনি মস্তিষ্কের ক্রিয়াকে স্থান দিয়েছেন এবং নাটকের সংজ্ঞা ও স্বরূপ আলোচনায় নতুন আলোকপাত করেছেন। তাঁর মতে নাটক হচ্ছে—"presentation in parable of the conflict between Man's will and his environment, in a word of problem"—(Apology from Mrs. Warren's Profession—1902) সমস্যামূলক নাটকই খাঁটি নাটক এবং নাটকের রসকেন্দ্রটি নিহিত সমস্যার সার্থক আলোচনার মধ্যেই, চমক-লাগানো ঘটনা বা হৃদয়-গলানো আবেগের মধ্যে নয়। তাঁর সিদ্ধান্ত—'Drama is discussion and nothing but discussion'। যদিও তিনি নাটককে মূলতঃ সামাজিক মানুষেরই দ্বন্দ্ব—মানুষের ইচ্ছাশক্তি ও তার পরিবেশের

*ব্যারেট এইচ্. ক্লার্ক-কে লিখিত পত্র

দ্বন্দ্ব বলেই মনে করেছেন তবু প্রাচীন ও প্রচলিত দ্বন্দ্বের ধারণা থেকে তিনি দূরে থাকতে চেষ্টা করেছেন। নাটকের মূল দ্বন্দ্ব—অমীমাংসিত আদর্শবাদের দ্বন্দ্ব (conflict of unsettled ideals)—অমীমাংসিত নৈতিক সমস্যা নিয়ে দুইপক্ষের বুঝাপড়ার চেষ্টা—এক কথায়, সমস্যার আলোচনা—এই বুঝাপড়া যতটা 'বাচা' ততটা 'কায়েন বা মনসা' নয়।

তিনি বলেছেন—খাঁটি নাটকে "the drama arises through a conflict of unsettled ideals rather than through vulgar attachments, rapacities, generosities, resentment, ambitions, misunderstandings, oddities and so forth as to which no moral question is raised" অর্থাৎ খানিকটা শারীরিক ক্রিয়া অর্থাৎ লাফালাফি দাপাদাপি অথবা খানিকটা ভাবাবেগ অর্থাৎ কান্নাকাটি, হাসাহাসি, মাতামাতি, রাগবিরাগ প্রভৃতি দেখিয়ে লোকের কৌতূহল এবং কৌতুক জাগিয়ে রাখতে পারাই বড় কথা নয়—বড় কথা অমীমাংসিত নৈতিক সমস্যার অবতারণা ও আলোচনা করা। সমস্যাই নাটকের আকর্ষণ-কেন্দ্র এবং আলোচনা বিচার-বিতর্ক প্রভৃতি ক্রিয়াই প্রকৃত 'action'। ইবসেনের নাটকের নতুন আঙ্গিক সম্বন্ধে আলোচনা করতে যেয়ে শ' যা লিখেছেন তার খানিকটা উদ্ধৃত করলে তাঁর বক্তব্যকে আমরা ভাল করে বুঝতে পারব। "This technical factor in the play is the discussion. Formerly you had in what was called a well-made play an exposition in the first act, a situation in the second and unravelling in the third. Now you have exposition, situation and discussion ; and discussion is the test of the playwrights. The critics protest in vain. They declare that discussions are not dramatic and that art should not be didactic... now the serious playwright recognizes in the discussion not only the main test of his highest powers, but also the real centre of his play's interest." দেখা যাচ্ছে সমালোচকরা আলোচনাকে নাটকীয় বলে মানতে চাননি—শ' নিজেই তা বলেছেন এবং এ কথাও জানিয়েছেন যে আধুনিক বড় নাট্যকাররা আলোচনাকে শুধু যে প্রতিভার নিদর্শন বলেই মনে করেন তা নয়, আলোচনার মধ্যেই যে নাটকের যথার্থ রস-কেন্দ্র স্থাপিত এ কথাও স্বীকার করে থাকেন। বলা বাহুল্য প্রচলিত নাট্য-সংস্কারের সঙ্গে মেলেনি বলেই সমালোচকরা আলোচনাকে নাটকীয় বলে স্বীকার করেননি অর্থাৎ প্রচলিত নাট্যসংস্কারে অমীমাংসিত আদর্শবাদের দ্বন্দ্ব এবং সেই দ্বন্দ্বের উপায়গুলি নাটকীয় বলে গ্রাহ্য হয়নি। তবে বিচার-বিতর্ককে 'নাটকের প্রাণ' বলায় এ কথা যেন কেউ মনে না করেন যে বার্নার্ড শ' মহাশয় পাত্র-পাত্রীর সম্পর্ক, পরিস্থিতি, ঘটনা, ভাবাবেগ প্রভৃতি সম্পূর্ণ বর্জন করেই নাটক লিখেছেন বা লিখতে বলেছেন। কোন একটি উপাদানকে মুখ্য বলে ঘোষণা করার অর্থ অন্য উপাদানের বিলোপ করে দেওয়া নয়। নাটকে 'এ্যাকশান'

যে অপরিহার্য বার্নার্ড শ' নিজেই তা স্বীকার করেছেন। তিনি যখন বলেছেন—"We now have plays......which begin with discussion and end with action and others in which the discussion interpenetrates the action from beginning to end."—তখন তিনি এ্যাকশানের অপরিহার্যতাই মেনে নিয়েছেন। আসল কথা আধুনিককালের বুদ্ধিপ্রবল যুগের সমস্যামূলক নাটকে বিচার-বিতর্ক যে এ্যাকশানের মর্যাদা পেতে পারে—discussion 'dramatic' হতে পারে এই সত্যটির দিকেই তিনি আমাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করেছেন। অষ্টাদশ শতাব্দীর মাঝামাঝি সময়ে দিদেরো একবার এই বিষয়ে সচেতন করতে চেষ্টা করেছিলেন এবং বলেছিলেন—সব ব্রতের এক কথা নয়—যেমন প্রকৃতির নাটক তেমনি তার চালচলন ও রসকেন্দ্র হয়। বার্নার্ড শ' মহাশয় 'ভাবনা'কে নাটকের রস-কেন্দ্র করতে চেষ্টা করেছেন বলে তাঁর নাটকে বিচার-বিতর্কের জন্যই—আইডিয়ার ভাগ্যে কি ঘটে তাই দেখবার জন্যই দর্শকের ঔৎসুক্য বেশী থাকে। বাস্তবিকই, যিনি যেরূপ লক্ষ্যে পৌছতে চেয়েছেন, তদনুযায়ীই উপায় অবলম্বন করেছেন। মেতার্লিঙ্ক যে লক্ষ্যে পৌছতে চেয়েছেন তাতে 'স্ট্যাটিক এ্যাকশান', সমর্থ উপায় হতে পেরেছে। সেই একই নিয়মে বার্নার্ড শ' মহাশয়ের ভাবমুখ্য নাটকে 'আলোচনা' এ্যাকশানের মর্যাদা লাভ করেছে। সুতরাং বিশেষ উপায় নাটকীয় কি অনাটকীয় এ সম্বন্ধে কোন রায় দিতে গেলে লক্ষ্যের স্বরূপটি বিচার করে নিতেই হবে।

এবার ব্রুনেতিয়ের মূলসূত্রের প্রধান সমালোচক **উইলিয়ম আর্চার** মহাশয়ের বক্তব্য উপস্থাপিত করা যাক। তিনি তাঁর 'প্লে-মেকিং'-গ্রন্থের (১৯১২), 'ড্রামাটিক এ্যাণ্ড আনড্রামাটিক' অধ্যায়ে মূল প্রশ্ন সম্বন্ধে বিস্তারিত আলোচনা করেছেন। গোড়াতেই তিনি বিশেষ কোন মতবাদকে একমাত্র বলে গ্রহণ করতে এবং তাঁর নিজের দেওয়া সংজ্ঞাকেও নাটকীয়তার 'নিকষ পাষাণ' মনে করতে নিষেধ করেছেন। তারপর তিনি প্রচলিত গোঁড়া মতটি অর্থাৎ ব্রুনেতিয়ের মতবাদটি সমালোচনা করতে চেষ্টা করেছেন। তিনি বলতে চান—দ্বন্দ্ব অনেক নাটকের প্রাণবস্তু এ বিষয়ে কোন সন্দেহ নেই বটে কিন্তু দ্বন্দ্বই নাটকের একমাত্র প্রাণবস্তু—সব নাটকের প্রাণ, এ কথা সত্য নয়। তিনি বলেছেন—দ্বন্দ্বকে নাট্যত্বের একমাত্র লক্ষণ বলে গ্রহণ করলে একদিকে অনেক ভাল ভাল নাটককে অনাট্য বলে বর্জন করতে হবে, অন্যদিকে উপন্যাসেও সংজ্ঞাটি অতিব্যাপ্ত হবে। আর্চার এগামেম্নন, ইডিপাস, ওথেলো, এ্যাজ ইউ লাইক ইট, গোস্ট প্রভৃতি নাটকের প্রমাণ তুলে বলেছেন—এই সব নাটকের নায়করা বিশেষ কোন লক্ষ্যে পৌছাবার জন্য সংকল্পিত সংগ্রাম করছেন এ কথা প্রমাণ করা যায় না। এই কারণে "it is clearly an error to make conflict indispensable to drama"—দ্বন্দ্বকে নাটকের অপরিহার্য উপাদান বলে ঘোষণা করা ভুল। আর্চার বলতে চেয়েছেন—সবক্ষেত্রেই নায়ক 'acting' হবে—"attacking the obstacles opposed to it" হবে এমন কোন কথা হতে পারে না। 'এগামেম্নন' নাটকে নায়ক এগামেম্নন জানেনও না যে তার স্ত্রী ক্লাইটেম্নেস্ত্রা

ও ভ্রাতা এগিস্থাস্ তার প্রাণ নেওয়ার ষড়যন্ত্র করেছে। ট্রয় যুদ্ধ থেকে ফিরে এসে তিনি রাজকীয় সমারোহে প্রাসাদে প্রবেশ করেছেন এবং প্রবেশের পরেই নিহত হয়েছেন। এখানে নায়কের দ্বন্দ্ব কোথায়? বাধা এবং বাধা অপসারিত করবার চেষ্টা কোথায়? তাই বলে কি 'এগামেম্‌নন'কে আমরা নাটক বলব না? ইডিপাস সম্পর্কে আর্চারের বক্তব্য এই যে ইডিপাসের মূল দ্বন্দ্ব নিয়তির বিরুদ্ধেই, কিন্তু নাটকে সেই দ্বন্দ্ব কোথায়? নাটকে ইডিপাসের যে রূপ দেখা যায় তার সঙ্গে একমাত্র শলাকা-বিদ্ধ কীটের যন্ত্রণাপীড়িত অসহায় অবস্থারই তুলনা করা যায়। ওথেলো বা 'গোস্ট' নাটকের ওস্‌ওয়ালড্ কোথায় "attacking the obstacles, opposed to it?" অতএব সচেতন বা সংকল্পিত সংগ্রামের দৃশ্য হতেই হবে এমন কোন সিদ্ধান্ত করা চলে না।

যদি এরূপ কোন বৈশেষিক ধর্ম নির্দেশ করতেই হয়, তবে বলা যায় সেই ধর্মটির নাম—সংকট (crisis) এবং the essence of drama is crisis। অবস্থা বা পরিস্থিতি যত সংকটপূর্ণ, বিষয়বস্তু যত সংকটাত্মক তত তা নাটকীয়। নাটক হচ্ছে দৈব-চক্র বা অবস্থা-চক্রের মধ্যে সংকটের দ্রুত বর্ধমান রূপ—A play is a more or less rapidly developing crisis in destiny and circumstances and a dramatic scene is a crisis within a crisis clearly furthering the ultimate event." আর্চার বলতে চান—প্রত্যেক নাটকের বৃত্তে সংকটের রূপ ব্যক্ত হয় এবং প্রত্যেকটি পরিস্থিতিতে এবং দৃশ্যে মূল সংকটের রূপই অংশতঃ ব্যক্ত হয়ে থাকে। নাটকের সঙ্গে উপন্যাসের পার্থক্য এখানেই যে নাটকে সংকট সৃষ্টির দিকেই বেশী নজর দেওয়া হয়, উপন্যাসে নজর দেওয়া হয়—ধীরে ধীরে কাহিনী গড়ে তোলার দিকে। নাটক হচ্ছে—'art of crisis', উপন্যাস হচ্ছে 'art of gradual developments'। নাটকের সঙ্গে উপন্যাসের পার্থক্য—'process'-গত। নাটকে দ্রুতলয়ে সংকট মুহূর্তগুলি উপস্থাপিত করা হয়; উপন্যাসে বিলম্বিত লয়ে, তাদের গেঁথে তুলতে হয়। "It is the slowness of its process which differentiates the typical novel from the typical play."

অবশ্য crisis মাত্রই নাটকীয় নয়। 'dramatic crisis' হচ্ছে সেইগুলি—যারা "develops or can be made naturally to develop through a series of minor crisis involving more or less emotional excitement, if possible the vivid manifestation of character" অর্থাৎ যে সংকটকে ছোট ছোট সংকটের সাহায্যে গেঁথে তোলা যায় না তাকে নাটকীয় সংকট বলা যায় না। কিন্তু নিজে সংকটবাদ দাঁড় করালেও নিজেই আবার মতবাদ-গোঁড়ামিকে গোড়া পেড়ে কোপ মেরেছেন। 'recent theory' এবং 'recent practice' লক্ষ্য করে আর্চার বলতে বাধ্য হয়েছেন—"The only valid definition of the 'dramatic' is any representation of imaginary personages which is capable of interesting an average audience assembled in a

theatre." অর্থাৎ 'নাটকীয়' কথাটার একমাত্র খাঁটি সংজ্ঞা হচ্ছে এই যে তা-ই নাটকীয় যা সমবেত সাধারণ দর্শকদের চিত্ত আকর্ষণ করতে পারে। এত আড়ম্বরের পরে স্বীকার করছেন—নাটকীয়ত্বের কোন সূত্র নেই—দর্শকচিত্ত যা সাগ্রহে গ্রহণ করে তা-ই নাটকীয়, যা গ্রহণ করে না তা-ই অনাটকীয়। আর্চার হাল ছেড়ে দিয়ে দর্শকরুচির উপরেই একান্তভাবে নির্ভর করেছেন—এক কথায় রণেভঙ্গ দিয়েছেন।

তারপর, হেনরি আর্থার জোন্‌স মহাশয় (ইন্ট্রোডাকশান টু ব্রুনেতিয়েরস্‌ ল অফ্‌ ড্রামা-১৯১৪), ব্রুনেতিয়ের এবং আর্চারের সমন্বয় করে ব্যাপকতর একটি সংজ্ঞা দেওয়ার চেষ্টা করেছেন। সংজ্ঞা তৈরি করার আগে তিনি ব্রুনেতিয়ের বক্তব্যের তাৎপর্য নির্ধারণ করার এবং আর্চারের আপত্তি খণ্ডন করার চেষ্টা করেছেন। জোন্‌স বলেন, ব্রুনেতিয়ে বলতে চেয়েছেন এই যে নাটকে "a man finds himself··· 'up against' something and attacks it"—প্রত্যেক নাটকই কোন-না-কোন বাধার সম্মুখীন হয় এবং সেই বাধা কাটিয়ে উঠতে চেষ্টা করে। এই দিক থেকে দেখলে দেখা যাবে ওথেলোও তা করেছেন—তিনি 'puts up a good fight against the fate that he feels, but does not see." তবে এগামেম্‌নন, ইডিপাস এবং গোস্ট নাটক সম্বন্ধে আর্চার যে আপত্তি তুলেছেন তা মোটামুটি মেনে নিয়েছেন এবং ব্যাপকতর সংজ্ঞার প্রয়োজনীয়তার দিকে দৃষ্টি আকর্ষণ করে নিজেই সেই ব্যাপকতর সংজ্ঞাটি তৈরি করেছেন। তাঁর মত—"Drama arises when any person or persons in a play are consciously or unconsciously 'up against some antagonistic person or cirumstances or fortune ...Drama arises thus and continues when or till the persons are aware of the obstacle, it is sustained so long as we watch the reaction, physical mental or spiritual, of the person or persons to the opposing person or circumstances or fortune. It relaxes as this reaction subsides and ceases when the reaction is complete."

সংজ্ঞাটি বিশ্লেষণ করলেই, ব্যাপকতা বুঝতে পারা যাবে। প্রথম বলা হয়েছে—নাটক জন্মে সেখানেই যেখানে এক বা একাধিক ব্যক্তি জ্ঞাতসারে বা অজ্ঞাতসারে কোন প্রতিকূল ব্যক্তি, অবস্থা বা নিয়তির বাধার বিরুদ্ধে, বুঝাপড়া করতে দাঁড়ায়। এই অংশের 'জ্ঞাতসারে' 'বা অজ্ঞাতসারে' শব্দ দুটি লক্ষণীয়। জোন্‌স স্বীকার করেছেন বাধার সম্বন্ধে, ব্যক্তি-সচেতনতা থাকবেই এমন কোন কথা নেই। 'অজ্ঞাতসারে' বলায় 'এগামেমনন্‌' জাতীয় নায়কের নাটকীয়ত্ব স্বীকার করার পথে কোন বাধা, থাকছে না। দ্বিতীয়তঃ বলা হয়েছে নাটক চলতে থাকে যতক্ষণ ব্যক্তি বা ব্যক্তিরা বাধা সম্বন্ধে সচেতন থাকে—বাধার চাপের তলে থাকে এবং ততক্ষণ তা অক্ষুণ্ণ থাকে যতক্ষণ আমরা চরিত্রের বা চরিত্রগুলির কায়িক, মানসিক বা আত্মিক প্রতিক্রিয়া দেখতে উৎসুক থাকি। এই প্রতিক্রিয়া পড়ে গেলে নাটক

পড়ে যায় এবং প্রতিক্রিয়া যেখানে শেষ হয় নাটকের শেষও সেইখানে। দ্বিতীয়াংশে জোনস্ সক্রিয় এবং নিষ্ক্রিয় উভয় শ্রেণীর নায়কের কায়িক-মানসিক প্রতিক্রিয়ার নাটকীয়ত্ব স্বীকার করেছেন। কারণ, বাধাগ্রস্তের প্রতিক্রিয়া এবং পরিণামই দর্শকের ঔৎসুক্যকে ধরে রাখে।

বাধাগ্রস্ত বাধাকে আঘাত করতে করতেই এগিয়ে যাক অথবা বাধার চাপে নিষ্পেষিত হতে হতে হাত পা ছেড়ে দিয়ে থেকেই শেষ পরিণতি লাভ করুক,—উভয়েরই আচরণ (শারীরিক-মানসিক) নাটকীয় বলে গণ্য এবং ততক্ষণই যতক্ষণ দর্শক বাধাগ্রস্তের বা সমস্যাগ্রস্তের প্রতিক্রিয়া ও পরিণাম দেখতে উৎসুক থাকে। জোন্‌স্ মহাশয়ের আলোচনার ফলশ্রুতি একটিমাত্র কথা—যে কথা ভরতাদি সব নাট্যবিদই বলে এসেছেন এবং সেই-কথাটি হচ্ছে 'ঔৎসুক্য'।

আর একটি কথাও আর্থার জোনস্ মহাশয় আমাদের স্মরণ করিয়ে দিয়েছেন। কোন নাটকেই সর্বত্র দ্বন্দ্ব বা সংকট থাকে না, থাকতে পারে না দ্বন্দ্বের মুহূর্তের বা সংকটের মুহূর্তের আগে তার প্রস্তুতি থাকে এবং সেই উদ্যোগ পর্বকেও নাটকীয় বলে মানতে হবে।

জোন্‌সের পরে জর্জ পিয়ার্স বেকার (ড্রামাটিক টেকনিক-১৯১৯) মহাশয়ের আলোচনা উল্লেখযোগ্য। তিনি বলেন—প্রত্যেক নাট্যকারের মূল উদ্দেশ্য দুটি : প্রথমতঃ আরম্ভের সঙ্গে সঙ্গে দর্শকের মনোযোগ অধিকার করা, দ্বিতীয়তঃ যবনিকাপাত পর্যন্ত সেই ঔৎসুক্য বজায় রাখা বা ক্রমান্বয়ে বাড়িয়ে যাওয়া। সমস্যা, কি করে এই কৌতূহল বজায় রাখা যায়।

ইতিহাসের সাক্ষ্যে দেখা যায়—ঘটনাপ্রধান নাটকই জনপ্রিয় বেশী; চরিত্র প্রধান বা সংলাপ-প্রধান নাটকের জনপ্রিয়তা কম। যে নাটক যত আবেগ উদ্দীপিত করতে পারে সেই নাটক তত দর্শক চিত্ত আকর্ষণ করতে পারে। সুতরাং নাটকের সূত্র করা যেতে পারে "From emotions to emotions"; নাটক হচ্ছে আবেগ-পরম্পরা। "A play is the shortest distance from emotions to emotions." আবেগ তরঙ্গ সৃষ্টি করা এবং অবিচ্ছেদে সেই তরঙ্গকে অক্ষুণ্ণ রাখা—নাট্যকারের মুখ্য কর্তব্য।

যে ঘটনা দর্শকের মনে আবেগ সৃষ্টি (emotional response) করতে পারে না, তার নাট্য-মূল্য নেই। বলা বাহুল্য আবেগ সৃষ্টি করতে হবে বলে খাপছাড়াভাবে যা তা কিছু দিয়ে আবেগ জাগাতে হবে তা বলা হচ্ছে না। সার্থক ঘটনা এবং চরিত্রের সাহায্যেই আবেগ জাগাতে হবে। অনর্থক ঘটনা এবং অবান্তর আচরণ দর্শকের মনে আবেগের পরিবর্তে বিরাগই জাগায়। বেকার নাটকীয় ক্রিয়ার স্বরূপ আলোচনা করতে যেয়ে লিখেছেন—শুধু শারীরিক আচরণ বা ক্রিয়াই যে নাটকীয় তা নয়, মানসিক ক্রিয়াও নাটকীয়। তবে ঐ একটিমাত্র শর্তেই—দর্শকদের মধ্যে তা "excited mental state of one or more of his characters" সঞ্চার করতে সমর্থ কিনা।

এই প্রসঙ্গেই বেকার 'স্ট্যাটিক এ্যাকশানে'র প্রশ্নটি তুলেছেন এবং বলেছেন— 'utter inaction'ও অবস্থা বিশেষে 'dramatic' হতে পারে এবং পারে তখনই যখন ঐ 'utter inaction' দর্শকচিত্তে 'emotional response' জাগায়। ব্যাখ্যা করে বুঝিয়েছেন—"A figure sitting motionless not because he is thinking hard but because blank in mind may yet be dramatic. Utter inaction both physical and mental of a figure represented on the stage does not mean that it is necessarily undramatic. If the dramatist can make the audience feel the terrible tragedy of the contrast between what might have been and what is for this perfectly Unthinking figure, he rouses emotion in his hearer and in so doing makes his material dramatic." বেকারের কাছে আর সবই এহ্ বাহ্— 'আগে কহ্' বলতে দর্শকচিত্তে ভাবোদ্রেক করার ক্ষমতা। দর্শকচিত্তে ভাবাবেগ উদ্রেক করতে যা সমর্থ তার আকৃতি-প্রকৃতি যাই হোক না কেন তা নাটকীয়। বেকার মনে করেন উপলক্ষ্যকে লক্ষ্যের আসনে বসানোতেই গণ্ডগোল দেখা দিয়েছে। দর্শকদের মনে আবেগ জাগানোই যে মুখ্য ব্যাপার এ কথা ভুলে যেয়ে 'action'কেই 'essential' বলে অনেকে স্বীকার করেন এবং তা করেন বলেই এমন ধারণাও পোষণ করেন যে যে-কোন বিষয়বস্তু নিয়ে নাটক লেখা সম্ভব নয়; নাটকের বিষয়বস্তুর প্রকৃতি এবং উপন্যাসের বিষয়বস্তুর প্রকৃতি স্বতন্ত্র। এই মনে করার মূলে আছে এই ধারণাটি—"action rather than emotion is the essential in drama" 'নাটকীয়' (dramatic) কথাটি সাধারণতঃ তিন রকম অর্থে ব্যবহৃত হয়ে থাকে— এক, নাটকের উপযোগী বিষয় (material for drama) দুই, ভাবোদ্দীপক (creative of emotional response) তিন, অভিনয়োপযোগী (perfectly fitted for production under the conditions of the theatre.) বেকারের মতে 'নাটকীয়' বলতে বুঝায়—'creative of emotional response' —যা আবেগোদ্দীপক। এবং নাটকের সংজ্ঞা—"Drama is presentation of an individual or group of individuals so as to move an audience to responsive emotion of the kind desired by the dramatist and the amount required." বেকারের এই মতবাদকে আমরা মোটামুটি 'আবেগবাদ' বলতে পারি।

বেকারের পরে—'থিওরি অফ ড্রামা' গ্রন্থের লেখক বিখ্যাত নাট্যবিদ এবং নাট্য-সমালোচক অধ্যাপক এলারডাইস নিকল মহাশয়ের আলোচনা বিশেষভাবে উল্লেখ-যোগ্য। বিশেষ করে উল্লেখযোগ্য এই কারণে যে অধ্যাপক নিকলের 'থিওরি অফ ড্রামা' গ্রন্থখানির সঙ্গে আমাদের অধ্যাপক ও ছাত্রদের সম্পর্ক বেশী; এবং নাট্যসংস্কার গঠনে ঐ গ্রন্থখানির প্রভাব অসামান্য। অধ্যাপক নিকল পূর্বাচার্যদের মতবাদগুলি উল্লেখ করে এবং নাটকে ঐ সব বিশেষ বিশেষ ধর্ম বা উপাদানের অস্তিত্ব স্বীকার

করে নিয়ে শেষ পর্যন্ত সিদ্ধান্ত করেছেন—ঐ সব উপাদানের কোনটিই নাটকের বৈশেষিক লক্ষণ নয়। তিনি বলেছেন—"we may immediately agree that in drama of any kind, be it farce or comedy, tragedy or melodrama, there is the spectacle of will consciously exerting itself, there is generally a conflict, there is generally a great crisis, there is generally a view of the protagonist up against something or some one. Yet none of these things is inevitable and none seems to distinguish drama from other forms of art" অর্থাৎ আমরা সঙ্গে সঙ্গে স্বীকার করতে পারি যে, প্রহসন, কমেডি, ট্র্যাজেডি বা মেলোড্রামা যে শ্রেণীর নাটকই হোক না কেন, প্রত্যেক নাটকেই ইচ্ছাশক্তির সচেতন সংগ্রামের দৃশ্য থাকে, প্রত্যেক নাটকেই সাধারণতঃ দ্বন্দ্ব থাকে, মহাসংকট থাকে, নাটকের নায়ক বাধার বিরুদ্ধে বুঝাপড়া করছে এ দৃশ্যও থাকে, কিন্তু এদের কোনটিই অবশ্যম্ভাবী নয় এবং নাটককে অন্যান্য শিল্প থেকে পৃথক করে না।

লক্ষণীয়—অধ্যাপক নিকল সচেতন সংগ্রাম, দ্বন্দ্ব, সংকট, বাধার বিরুদ্ধে চেষ্টা—এর কোনটিকেই নাটকের বিশেষত্বের মর্যাদা দিতে চান না। এ সব না থাকলেও নাটক নাটক হতে পারে, দৃষ্টান্ত—এরিস্টফেনিসের 'ফ্রগ্‌স্', হার্ডির 'টেস্' এবং রিচার্ডসনের 'পামিলা'। সুতরাং ড্রামাটিকের (নাটকীয়) লক্ষণ অন্যত্র খুঁজতে হবে। অধ্যাপক নিকল বলেন—সাংবাদিক এবং জনসাধারণ শব্দটিকে যে অর্থে ব্যবহার করে থাকেন সেই অর্থটিই খাঁটি অর্থ। 'নাটকীয়' বলতে সাধারণ লোকে তাকেই বুঝে যা—'অপ্রত্যাশিত' 'আকস্মিক' চমকপ্রদ এবং অদ্ভুত। "the word 'dramatic' has connotation signifying the unexpected, with usually the suggestion of a certain shock occasioned either by a strange coincidence or by the departure of the incidents narrated from the ordinary tenor of daily life"—অর্থাৎ 'ড্রামাটিক' শব্দটির তাৎপর্য হচ্ছে—'অপ্রত্যাশিত'—যার সঙ্গে অভাবিত ঘটনার সন্নিপাতজনিত এবং প্রাত্যহিক ঘটনা থেকে দূরবর্তী ঘটনার অভিনবত্বজনিত চমক বা বিস্ময় মিশে থাকে। যে নাটকের ঘটনা বিন্যাসে যত বেশী এই জাতীয় 'অপ্রত্যাশিত'কে ব্যবহার করা হয়, সেই নাটক তত নাটকীয় হয়। এ কথা ঠিক বটে যে অভিনেতা এবং দর্শক বাদ দিয়ে নাটক কল্পনা করা যায় না, কিন্তু এ কথা আরো ঠিক যে আকস্মিক, অপ্রত্যাশিত, অপ্রচলিত এবং অদ্ভুত ঘটনার প্রযোজনা না করলে নাটকের নাটকত্বই থাকে না। অধ্যাপক নিকলের নিজের ভাষায়—"Indeed we may be almost prepared to say (and in this again, we shall be close to Aristotle) that the more subtly and more powerfully the major and minor shocks are planned in any play the more

intensely dramatic that play will be. A drama may be inconceivable without audience and actors, it is also inconceivable without an essential basis of carefully conceived situations designed (unlike the situations necessary for narrative fiction) to arouse and stimulate and startle by their strangeness, their peculiarity or their unconventionality."—(৩৮ পৃষ্ঠা)। দেখা যাচ্ছে অধ্যাপক নিকল দর্শকচিত্তে ঔৎসুক্য জাগিয়ে তুলতে এবং ঔৎসুক্যকে বাড়িয়ে তুলতে পরিস্থিতির অভিনবত্ব, অদ্ভুতত্ব এবং অপ্রত্যাশিতত্বের উপর বেশী জোর দিতে বলেছেন কিন্তু তিনি যেমন করে পূর্বাচার্যদের মতবাদ খণ্ডন করেছেন আমরা তেমনি তাঁর মতবাদ খণ্ডন করতে এবং বলতে পারি—অপ্রত্যাশিত, আকস্মিক, চমকপ্রদ ও অদ্ভুত পরিস্থিতি কল্পনা নাটকীয়ত্ব সৃষ্টির সহায়ক বটে, কিন্তু সব নাটকে ঐ জাতীয় পরিস্থিতি থাকে বা থাকবেই এ কথা জোর করে বলা চলে না, সুতরাং এই ধর্মগুলি নাটকের বৈশেষিক লক্ষণ হতে পারে না। তারপর দ্বন্দ্ব সংকট প্রভৃতি যেমন উপন্যাসেও থাকে তেমনি ঘটনার অপ্রত্যাশিতত্ব, চমকপ্রদত্ব প্রভৃতি রোমান্স—উপন্যাসেও থাকে। প্রাত্যহিক তুচ্ছতা যাতে নেই তেমন ঘটনা বা অদ্ভুত ও অভাবিতপূর্ব ঘটনা ছাড়াও যে নাটক হতে পারে তার প্রমাণ যথেষ্টই দেওয়া যেতে পারে। 'ইবসেনের নাটকের নতুন রীতি' সম্বন্ধে আলোচনা করতে যেয়ে নাট্যকার সমালোচক বার্নার্ড শ' দেখিয়েছেন—নতুন রীতির নাটকের রস পরিস্থিতির অসাধারণত্ব বা আকস্মিকত্ব 'অপ্রত্যাশিতত্বের' উপর নির্ভর করে না। তিনি বলেছেন—ইবসেনের আগে লোকে মনে করত—"the stranger the situation the better the play"—যত অদ্ভুত পরিস্থিতি তত ভাল নাটক, ইবসেন দেখালেন—"the more familiar the situation the more interesting the play" অর্থাৎ যত বেশী পরিচিত পরিস্থিতি নাটক তত বেশী চিত্তাকর্ষক।

শুধু বার্নার্ড শ' মহাশয়ই যে এ কথা বলেছেন তা নয় আধুনিক নাটক নিয়ে যাঁরাই আলোচনা করেছেন তাঁরাই এই কথা বলেছেন। আধুনিক নাটকের উল্লেখযোগ্য রীতি সম্বন্ধে আলোচনা করতে যেয়ে মুনরো (একস্‌পেরিমেণ্ট ইন ড্রামা প্রবন্ধে) দেখিয়েছেন—আধুনিক নাটকের রীতি হচ্ছে—(ক) অতি নিকটবর্তী বিষয়-বস্তুর উপস্থাপনা (development of the effects of small distance) (খ) ঘটনার বা আবেগের কেন্দ্র থেকে রসকেন্দ্রকে 'আইডিয়া'র কেন্দ্রে সরিয়ে নিয়ে যাওয়া (গ) ঔৎসুক্য বজায় রাখার জন্য নতুন অস্ত্র—যুক্তি-বিচার (argument) প্রয়োগ করা (ঘ) কৌতূহল বৃদ্ধির উপায় হিসাবে—অদ্ভুত ও আকস্মিক ঘটনার প্রয়োগ না করা—সহজ সতেজ জীবনের আচরণ দিয়ে দর্শক চিত্ত আকর্ষণ করা। সুতরাং বার্নার্ড শ' এবং মুনরোর কথা সত্য বলে স্বীকার করলে অধ্যাপক নিকলের সিদ্ধান্তকে অবিসংবাদিত সত্যের মর্যাদা দেওয়া যায় না।

এর পরে আরো অনেকে প্রশ্নটি নিয়ে আলোচনা করেছেন। নাট্য-রচনা সূত্র সম্বন্ধে যত বই লেখা হয়েছে সব বইতেই বিষয়টি আলোচিত হয়েছে এবং পুরোনো কথাকেই নতুন ভাষায় বলা হয়েছে। এই কারণে আচার্য-সিদ্ধান্ত স্মরণ এখানেই শেষ করছি এবং আশা করছি, এতক্ষণে পাঠকবর্গ এইটুকু বুঝতে পেরেছেন যে কোন একটা বাহ্য লক্ষণ দেখে নাটকীয় বা অনাটকীয় বলে রায় দেওয়া হঠকারিতামাত্র। বাস্তবিকই তো যেখানে এত পরস্পরবিরোধী মতবাদ—বিচিত্র গঠনের ও প্রকৃতির নাটক বর্তমান, সেখানে এক কথায় কাউকে নস্যাৎ করে দেওয়া বুদ্ধিমানের কাজ নয়। কবি-সমালোচক টি. এস্. এলিয়টের সতর্কবাণী এ প্রসঙ্গে স্মরণীয়। তিনি বলেছেন—* "নাটকের আকৃতি-প্রকৃতি এত বিভিন্ন যে খুব কম সমালোচকই নাটকীয়ত্ব-অনাটকীয়ত্ব বিচার করার সময় একখানা কি দুখানা নাটকের বেশী মনে রাখতে পারেন। নাটকীয় কি? কারো মন যদি জাপানের 'নো'-নাটকে, ভাসের ও কালিদাসের নাটকে, ঈস্কিলাস-সফোক্লিস-ইউরিপিদিসের নাটকে, এরিস্টফেনিস ও মিনান্দারের নাটকে, মধ্যযুগের ইউরোপের নাটকে, লোপে ডি. ভেগার ও কলডিরনের নাটকে এবং ইংরেজি এবং ফরাসী বিখ্যাত নাটকের অনুরক্ত থাকে এবং কেউ যদি প্রত্যেককেই সমান অনুরাগের সঙ্গে (যা অসম্ভব) গ্রহণ করে, তা হলে এককে অন্যের চেয়ে অধিকতর নাটকীয় বলে ঘোষণা করার আগে সে কি ইতস্ততঃ করবে না?"

এলিয়ট বলতে চান—ইতস্ততঃ করতেই হবে। কারণ নাটক সম্পর্কে বিশেষ কালে এবং বিশেষ দেশে যে সংস্কার বা রুচি গড়ে উঠে, সেই সংস্কার বা রুচির দ্বারাই বিচার প্রভাবিত হয় এবং তা হয় বলেই এক কালের বা এক দেশের নাটকীয় অন্য কালে অন্য দেশে অনাটকীয় বলে গণ্য হয়। অতএব খুব সতর্ক ভাবে রায় দেওয়া উচিত।

কিন্তু প্রশ্ন হবে—তবে কি নাটকীয়ত্ব বলে কিছু নেই? দর্শকচিত্তের সংস্কার বা রুচির উপরেই নাটকীয়ত্ব সম্পূর্ণ নির্ভর করে? বলা বাহুল্য এই প্রশ্ন দুটির উত্তরের মধ্যেই নাটকীয়ত্ব-বিচার সমস্যার মীমাংসা নিহিত রয়েছে। এখন সেই মীমাংসার চেষ্টা করা যাক। প্রথমেই বলতে চাই—নাটক যখন বিশেষ এক প্রজাতি,

*The forms of drama are so various that few critics are able to hold more than one or two in mind in pronouncing Judgment of 'dramatic' and 'undramatic'. What is dramatic? If one were saturated in Japanese 'Noh', in Bhasa and Kalidasa, in Aeschylus, Sophocles and Euripedes, Aristophanes and Meanander, in the mediaeval play of Europe, in Lope' De' Vega or Calderon as well as the great English and French drama, and if one were (which is impossible) equally sensitive to them all, would not one hesitate to decide that one form is more dramatic than another? ['Seneca in Elizabethan Translation'-প্রবন্ধ]

অবশ্যই তার বিশেষত্ব থাকবে এবং সেই বিশেষত্বকেই যদি আমরা 'নাটকীয়ত্ব' বলি তা হলে নাটকীয়ত্ব বলে কিছু আছেই। কিন্তু সেই অর্থেই কি আমরা নাটকীয় শব্দটিকে ব্যবহার করছি? এ পর্যন্ত যে আলোচনা হয়েছে তাতে 'নাটকীয়ত্ব' শব্দটিকে 'অভিনয়যোগ্যতার' তথা দর্শকচিত্তরঞ্জন-ক্ষমতার পরিপ্রেক্ষিতেই—বিচার করার চেষ্টা হয়েছে এবং যে যে উপাদান দর্শকচিত্ত আকর্ষণ করতে সমর্থ সেই সেই উপাদান আবিষ্কার করার চেষ্টা হয়েছে। এই চেষ্টার ফল কি দাঁড়িয়েছে আমরা তা স্বচক্ষেই দেখেছি—কেউই এমন 'বিশেষত্ব' আবিষ্কার করতে পারেননি যা অব্যাপ্তি বা অতিব্যাপ্তিদোষমুক্ত, অর্থাৎ যা শুধু নাটকেই থাকে গল্প-উপন্যাসে থাকে না। যে যে বিশেষত্ব আবিষ্কৃত হয়েছে তাদের দিকে দৃষ্টিপাত করলেই দেখা যায়, সেগুলি নাটকের মূল বৈশিষ্ট্যেরই উপলক্ষণ অথবা যে-কোন কাহিনী-কাব্যেরই উপাদান। ঔৎসুক্য, দ্বন্দ্ব, সংকট, অপ্রত্যাশিত ও অদ্ভুত ঘটনার সমাবেশ দৃশ্য এবং শ্রব্য দুই শ্রেণীর কাব্যেই দেখা যায়, সুতরাং নাটকের বিশেষত্ব হওয়ার দাবি তারা করতে পারে না। দ্বিতীয়তঃ নাটক যেহেতু দৃশ্য অর্থাৎ অভিনেয়, নির্দিষ্ট কালের দ্বারা অভিনয় সীমাবদ্ধ, সেই হেতু নাটকের গঠন সংহত হতে বাধ্য, সুতরাং আবেগই হোক অপ্রত্যাশিত বা অদ্ভুত ঘটনাই হোক বা সংকটজনক পরিস্থিতিই হোক, তাদের দ্রুত লয়ে বিন্যাস করতেই হবে এবং দর্শকচিত্ত আকর্ষণ করার মতো উপাদান নাটকে রাখতেই হবে। তারপর দ্বন্দ্বকে 'দৃশ্য' করতে যাওয়ার অর্থই দুই শক্তির অর্থাৎ ব্যক্তি-বাসনার বুঝাপড়ার প্রত্যক্ষ রূপ উপস্থাপনা করা। উপন্যাসে দ্বন্দ্ব বর্ণিত, নাটকে তা প্রত্যক্ষত উপস্থাপিত—এই যা পার্থক্য। অতএব সংহতি, ঘটনার দ্রুত লয়, দ্বন্দ্ব বা সংকটের প্রত্যক্ষতা নাটকের উপলক্ষণ—স্বরূপলক্ষণ নয়।

স্বরূপলক্ষণ যে নয় তার প্রমাণ—দর্শকচিত্ত আকর্ষণে তারাই যে একমাত্র সমর্থ এ কথা কেউ একবাক্যে স্বীকার করেননি। যদি এ কথা সত্য হয় যে দর্শকচিত্ত বা পাঠকচিত্ত বাহ্যতঃ দ্বন্দ্ব, আকস্মিক ও অদ্ভুত ঘটনায় আকৃষ্ট হলেও মূলতঃ এবং যথার্থতঃ আকৃষ্ট হয়ে থাকে বিষয়বস্তুর অন্তর্নিহিত বৈশিষ্ট্য বা মানবিক আবেদনের জন্য, তা হলে এ কথা অবশ্যই বলা যেতে পারে যে দর্শকচিত্ত বা পাঠকচিত্ত আকর্ষণ করার দায়িত্ব দৃশ্য ও শ্রব্য সব কাব্যেরই আছে এবং তা করতে শিল্পীকে আবেদনপূর্ণ বিষয়বস্তু নির্বাচন এবং সরস বৃত্তকল্পনা ছাড়া নতুন করে আর কিছু করতে হয় না। প্রত্যেক শিল্পই একটি সমগ্র পদার্থ। নাট্যশিল্পও একটি সমগ্র পদার্থ—আদি-মধ্য-অন্তযুক্ত একটি সমন্বিত ও ঘটনাতন্ত্র—বিশেষ বিশেষ রসের বিশেষ বিশেষ দেহ। অতএব নাট্যরচনা যেহেতু আসলে কোন একটি রসকে, ঘটনাদেহে ব্যক্ত করা, প্রত্যেক সমর্থ নাট্যকারকে, সমর্থ উপন্যাসিকের মতোই ভাবের রসরূপ তৈরি করতেই হবে। যিনি এই রসরূপ সৃষ্টি করতে পারবেন না, তাঁর পক্ষে সাহিত্যিক হওয়ার চেষ্টা বৃথা, কারণ তাঁর মধ্যে রসবোধই নেই। প্রশ্ন উঠবে—যিনি ভাল রসাত্মক কাহিনী কল্পনা করতে পারেন, তিনিই কি ভাল নাট্যকার হতে পারেন? প্রশ্নের উত্তর সহজেই

অনুমেয়—না, পারেন না যদি না তাঁর মধ্যে নাট্যকার-প্রতিভা থাকে। তবে এ কথাও ঠিক রসাত্মক কাহিনী কল্পনা করতে পারলেই ভাল নাট্যকার হওয়া যায় না বটে কিন্তু ভাল নাট্যকার হতে গেলে রসাত্মক কাহিনী কল্পনার শক্তি থাকা চাই-ই। রসাত্মক কাহিনী কল্পনার শক্তি নাট্যকার এবং ঔপন্যাসিক উভয়েরই সাধারণ বৈশিষ্ট্য। বিশেষ বৈশিষ্ট্য—রসাত্মক কাহিনীকে দৃশ্যধর্মান্বিত এবং শ্রব্য-ধর্মান্বিত করে তোলার মধ্যে। ঔপন্যাসিকের বৈশিষ্ট্য কাহিনীকে যথাসম্ভব শ্রব্য-গুণান্বিত করা, নাট্যকারের বৈশিষ্ট্য কাহিনীকে দৃশ্যগুণান্বিত করা। এই হিসাবে শ্রব্যগুণান্বিত রসাত্মক কাহিনীর নাম গল্প-উপন্যাস, আর দৃশ্যগুণান্বিত রসাত্মক কাহিনীর নাম নাটক।

এখন, দৃশ্যগুণান্বিত করার তাৎপর্য কি তা বুঝতে পারলেই আমরা নাটকীয়ত্বের লক্ষণ নিরূপণ করতে পারব। একটি রসাত্মক কাহিনী বা বৃত্ত হচ্ছে কতকগুলি অন্বয়যুক্ত ঘটনার পরম্পরা। একে দৃশ্যই করা হোক আর শ্রব্যই করা হোক—আদি থেকে অন্ত পর্যন্ত অন্বয় এবং ক্রম রক্ষা করতেই হবে। শ্রব্যকাব্যে ঘটনার সমস্ত স্তরগুলি বিন্যাস করার অবকাশ থাকে, দৃশ্যকাব্যে তা থাকে না। দৃশ্য কাব্যে সার্থক সার্থক ঘটনা নির্বাচন তথা দৃশ্য করতে হয়—এই যা পার্থক্য। কিন্তু সার্থক ঘটনা নির্বাচনের ভিতর দিয়েই করা হোক আর যাই করা হোক নাটকেও সমন্বিত ঘটনাতন্ত্র বা পূর্ণবৃত্ত রচনা করতে হয়। সুতরাং এখানেও বিশেষ কোন বিলক্ষণ পার্থক্য নেই। যে পার্থক্য সে এই যে উপন্যাসে সবিস্তারে ঘটনা বর্ণনা করা হয়, নাটকে নির্বাচিত ঘটনার সাহায্যে একটা সমগ্র বৃত্ত গঠন করা হয়। এ কথা অবশ্যস্বীকার্য যে এই সার্থক ঘটনা নির্বাচনে এবং সংহত বিন্যাসেই নাট্যকার-প্রতিভার প্রথম পরিচয় পাওয়া যায়—এই সার্থক এবং ব্যঞ্জনাপূর্ণ ঘটনা-বিন্যাসের ব্যাপারেই নাট্যকারের মন-মেজাজের প্রথম বৈশিষ্ট্য ফুটে উঠে। কিন্তু তা উঠলেও নাট্যকারের আসল বৈশিষ্ট্য নির্বাচিত ঘটনা বা পরিস্থিতিকে বাস্তবিক লোকবৃত্তের মতো জীবন্তকল্প ও যথাযথ করে তোলা—যে সব ব্যক্তি-চরিত্র দিয়ে পরিস্থিতি কল্পিত হয়েছে, সেই ব্যক্তিদের প্রত্যক্ষ অস্তিত্ব দেওয়া অর্থাৎ তাদের পারস্পরিক আচরণকে (কায়িক + মানসিক + বাচনিক) লৌকিক ব্যবহারের ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার রূপে পরিণত করা। পাত্র-পাত্রীর আচরণে এই ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার আদর্শ যত অধিক পরিমাণে ব্যক্ত হয় তত সেই পরিস্থিতি দৃশ্যগুণান্বিত হয়। যথার্থ লোকবৃত্তের মায়ায় মণ্ডিত হয়।

অতএব কাহিনীকে দৃশ্যগুণান্বিত করার অর্থ দাঁড়াচ্ছে—যে সব ঘটনা বা পরিস্থিতির সংযোগে বৃত্তটি গঠিত তাদের প্রত্যেককেই ব্যক্তি-আচরণের প্রত্যক্ষ ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়া-তন্ত্রে পরিণত করা। এই সূত্রানুসারে যে অংশ ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার প্রত্যক্ষ রূপ থেকে যত দূরে সেই অংশ তত অনাটকীয়। এবং যে অংশে ঐ রূপ যত পরিস্ফুট সেই অংশ তত নাটকীয়। এই সূত্র প্রয়োগ করে, আমরা যেমন একখানি সমগ্র নাটকের, তেমনি নাটকের অংশের অর্থাৎ বিশেষ বিশেষ পরিস্থিতির নাটকীয়ত্ব পরীক্ষা করতে পারি। এই

সূত্রানুসারে সেই ঘটনাই নাটকীয় হওয়ার দাবি করতে পারে যা সমগ্র ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়া তন্ত্রের অপরিহার্য অংশ ; যা তা নয় তার আকস্মিকতা বা অদ্ভুতত্ব যতই থাক, তা অনাটকীয়। তেমনি সেই চরিত্রই নাটকীয় যে যথার্থ ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার বৃত্তের মধ্যে থেকে আচরণ করে এবং সেই কায়িক-মানসিক-বাচনিক আচরণই নাটকীয় যাতে ব্যক্তির পারস্পরিক ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার রূপটি প্রতিফলিত। যথার্থ ক্রিয়া বা প্রতিক্রিয়া যদি হয় তবে যে কোনরূপ কায়িক আচরণ, যে কোনরূপ মানসিক আচরণ এবং যে কোনরূপ বাচনিক আচরণ নাটকীয়ত্ব দাবি করতে পারে। এই সূত্রের কাছে চরিত্রের সক্রিয়তা বা নিষ্ক্রিয়তা, ক্রিয়ার স্থিতিশীলতা বা গতিশীলতা, সংলাপের হ্রস্বতা বা দীর্ঘতা—কোন সমস্যাই নয়। কারণ চরিত্রের আচরণে যতক্ষণ যথার্থ ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়া ব্যক্ত হবে ততক্ষণ তা নাটকীয় চরিত্র বলেই গণ্য হবে, ক্রিয়া স্থিতিধর্মী বা গতিধর্মী যাই হোক যতক্ষণ তা যথার্থ পরিস্থিতির যথার্থ ক্রিয়া বা প্রতিক্রিয়া ততক্ষণ তা নাটকীয় এবং সংলাপ যত হ্রস্ব বা যত দীর্ঘই হোক, যথার্থ ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার রূপটি ব্যক্ত হলে তা অবশ্যই নাটকীয়। এই সূত্র প্রয়োগ করে আমরা নাটকান্তর্গত গানের এবং গানের সুরের নাটকীয়ত্বও সহজে পরীক্ষা পরতে পারি। যে গান নাটকের ইতিবৃত্তের—আগেই বলেছি, ইতিবৃত্ত কতকগুলি পরিস্থিতির সমষ্টি এবং পরিস্থিতি কতকগুলি ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার সমষ্টি—অপরিহার্য অংশ নয় অর্থাৎ নাটকের পাত্র-পাত্রীর ক্রিয়া বা প্রতিক্রিয়ার অঙ্গ নয় সেই গান অনাটকীয়, তেমনি যে সুরে ক্রিয়ার বা প্রতিক্রিয়ার বিশেষ আবেগ ও বেগ ব্যক্ত হয় না, সেই সুর অনাটকীয়। নাটকীয়ত্ব বিচারে এই সূত্রটিকেই যে বিশেষ ভাবে প্রয়োগ করা হয়েছে, দু-একটি দৃষ্টান্ত দিয়ে তা দেখানো যেতে পারে। এরিস্টটল যখন কোরাসকে অন্যতম চরিত্র রূপে ব্যবহার করতে বলেছেন তখন এই ধারণা নিয়েই করেছেন যে যা ইতিবৃত্তের সঙ্গে—ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়াতন্ত্রের সঙ্গে—অঙ্গাঙ্গিযোগে যুক্ত নয় তা নাটকের অপরিহার্য অঙ্গ নয়। যা 'organic whole' তার মধ্যে নিরর্থক অসংলগ্ন উপাদানের কোন স্থান নেই। নাটকের সার্থক উপাদান হওয়া মানেই—চরিত্রের ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার অঙ্গ হওয়া। নাটকাকারে-কাব্য এবং খাঁটি নাটক এই দুয়ের মধ্যে যে পার্থক্য তা এই যথার্থ ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার অঙ্গ হওয়ার মাত্রা নিয়েই। নাটকাকারে-কাব্য উক্তি-প্রত্যুক্তিবন্ধে লেখা হলেও তার চরিত্রের পারস্পরিক আচরণে যথার্থ ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার রূপ বা মাত্রা থাকে না ; ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার স্বাভাবিক মাত্রা অতিক্রম করে চরিত্রেরা কল্পনা বিস্তারে মেতে উঠে। কাব্যিক নাটকের সংলাপের নাটকীয়ত্ব বিচার-প্রসঙ্গে টি. এস. এলিয়ট যে কথাটি বলেছেন তাতেও সূত্রটির সমর্থন পাওয়া যায়। শেকস্পীয়রের কাব্যিক নাটকের সঙ্গে নিজেদের কাব্যিক নাটকের তুলনা প্রসঙ্গে তিনি লিখেছেন—শেকস্পীয়রে যেখানেই ক্রিয়া শেষ হয়েছে, সেখানেই কবিত্ব শেষ হয়েছে—সেই কারণে শেকস্পীয়রের নাটকে কবিত্ব অনাটকীয় হয়নি। কিন্তু আধুনিক কাব্যিক নাটকে অনেক-ক্ষেত্রেই কবিত্ব ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার কক্ষ ছাড়িয়ে গেছে এবং যে পরিমাণে তা গেছে সেই পরিমাণেই তা অনাটকীয় হয়েছে। কবি-সমালোচক এলিয়ট যা বলেছেন সমস্ত

নাট্যসমালোচক নাটকত্ববিচারে জ্ঞাতসারে বা অজ্ঞাতসারে তা বলে থাকেন এবং পরোক্ষভাবে প্রত্যক্ষ 'ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়া'-বাদকেই সমর্থন করেন।

আশা করা যেতে পারে—নাটকীয়ত্বের এই লক্ষণটি অব্যাপ্তিদোষ এবং অতিব্যাপ্তি-দোষমুক্ত এবং সমস্ত রকম নাটকের নাটকীয়ত্ব-বিচারে সুপ্রযোজ্য। একদিকে এই লক্ষণটি নাটককে গল্প-উপন্যাস থেকে পৃথক করেছে, অন্যদিকে নাটকের প্রত্যেকটি উপাদানের নাটকীয়ত্ব পরীক্ষার মূলসূত্র হতে পেরেছে।

নাটকের বাহ্য এবং আন্তরলক্ষণ বিচার এখানেই শেষ করা যাক। সিদ্ধান্ত করা যাক —'নাটকীয়ত্ব' বলে কিছু আছে এবং তা হচ্ছে—প্রত্যক্ষ ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার যাথার্থ্য।

এবার দ্বিতীয় প্রশ্নটির উত্তর দেওয়ার চেষ্টা করা যাক—দেখা যাক নাটকীয়ত্ব-বিচারে দর্শকচিত্তরঞ্জনতাই একমাত্র মানদণ্ড কি না? প্রশ্নটিকে অন্যভাবে উত্থাপিত করলে এইভাবে লেখা যায়—কোন নাটকের নাটকীয়ত্ব-বিচারে দর্শক মনোরঞ্জনের মাত্রাই একমাত্র বিচার্য বিষয় কি না? প্রশ্নটি বহু পুরাতন। এরিস্টটলের সময় থেকে এই প্রশ্নটি চলে আসছে এবং আজও অমীমাংসিত রয়েছে। ট্র্যাজেডির বিচার-প্রসঙ্গে এরিস্টটল লিখেছেন—"whether it is to be judged in itself or in relation also to the audience—this raises another question" অর্থাৎ নাটককে শুধু সাহিত্যিক রচনা হিসাবেই বিচার করতে হবে, অথবা দর্শক-মনে নাটক কতখানি রস সৃষ্টি করে তাই দেখে নাটক বিচার করতে হবে—এ একটা প্রশ্ন বটে। এই প্রশ্নের উত্তরে আমরা দুটি অতিকোটিক সিদ্ধান্ত পেয়ে থাকি। একপক্ষ অভিনয়ের প্রয়োজনীয়তা অস্বীকার করেছেন, অন্যপক্ষ অভিনয়ের অপরিহার্যতার উপরে যথাসাধ্য জোর দিয়েছেন। এরিস্টটল যেখানে বলেছেন—ভাল ট্র্যাজেডির রস ঘটনা চোখে না দেখেও শুধু কানে শুনেই আস্বাদন করা যায়, সেখানে রসবিচারে—নিশ্চয়ই অভিনয়ের অপরিহার্যতা স্বীকার করেননি। নাটক যে শেষ পর্যন্ত অভিনেয়—অভিনয়ের সাহায্যে—নাট্যরস নিষ্পাদ্য এ কথাও তিনি বলেছেন বটে, কিন্তু নাটকের উৎকর্ষ-অপকর্ষ বিচারে—মঞ্চ-সাফল্যকেই একমাত্র মানদণ্ডরূপে গ্রহণ করেননি। এ বিষয়ে ভল্‌তেয়ার এবং জে. ই. স্পিন-গার্ন মহাশয় অতিকোটিক মত পোষণ করেছেন। নাটকের উৎকর্ষ-অপকর্ষ বিচারে —স্পিনগার্নের মত—"the theatre does not exist" অর্থাৎ অভিনয়-সাফল্যের মাত্রা বিচারের কোন প্রয়োজন নেই। আবার বিপরীত পক্ষে লেসিঙ, সার্সি, গ্র্যানভিল বার্কার প্রমুখ নাট্যবিদদের পাওয়া যায় যাদের মতে নাটকের নাটকত্ব অভিনয় ছাড়া বিচার করা চলে না। লেসিঙ বলেছেন—চিমনির পাশে বসে পাঠ করলেই যদি নাটকের রস সম্পূর্ণ আস্বাদন করা সম্ভব হয়, তবে থিয়েটারই বা কেন, আর অভিনয়ের জন্য এত কষ্ট করারই বা প্রয়োজন কি? সার্সি বলেছেন—অভিনয় বাদ দিয়ে নাটক কল্পনাই করা যায় না। সুতরাং যে পরিমাণে নাটক অভিনেয় তথা দর্শকচিত্তরঞ্জন, সেই পরিমাণেই নাটকের উৎকর্ষ। গ্র্যানভিল বার্কার বলেছেন—নাট্যকার শুধু বীজটুকুই দেন, অভিনয়েই নাটকের পূর্ণ রূপ ব্যক্ত হয়। "......with

the dramatists the words on paper are but the seeds of the play."

কেউ বলেছেন—লিখিত নাটক গানের স্বরলিপি মাত্র। যেমন গায়কের কণ্ঠের স্পর্শে স্বরলিপি গানে পরিণত হয়, তেমনি অভিনয়ের স্পর্শে নাটকের কথাগুলি প্রকৃত নাটকে পরিণত হয়। আবার কেউ কেউ মধ্যপন্থা অবলম্বন করেছেন। এ. ডবলু. শ্লেগেল বলেছেন—সাধারণ লোকে অভিনয় ছাড়া নাটকের পূর্ণ রূপটি উপলব্ধি করতে পারেন না এ কথা ঠিক বটে—কিন্তু যাঁরা বিচক্ষণ এবং সহৃদয় তাঁরা বিনা অভিনয়েই নাটকের স্বরূপটি উপলব্ধি করতে পারেন। অধ্যাপক এলারডাইস নিকল মহাশয়ও মধ্যপন্থা অবলম্বন করে—নাটক বিচারে মঞ্চ-সাফল্য এবং সাহিত্যিকমূল্য দুটোই বিচার করতে বলেছেন।

এ কথা অবশ্যস্বীকার্য যে নাটক দৃশ্যকাব্য এবং অভিনয়ের উদ্দেশ্যেই রচিত এবং অভিনয়-সাফল্যে নাট্যকার, বিশেষতঃ প্রযোজক, হাতে হাতে ফল পেয়ে থাকেন। কিন্তু প্রশ্ন হতে পারে অভিনয়-সফল নাটকমাত্রই কি নির্দোষ এবং ভাল নাটক? যথার্থ নাটকীয়ত্ব-সম্পন্ন? এ প্রশ্নের মীমাংসা করতে গেলে প্রথমেই 'অভিনয়-সফল' বলতে আমরা কি বুঝি এবং সেই বুঝা ঠিক বুঝা কি না, একটু আলোচনা করে নিতে হবে।

যখনই মঞ্চ-সাফল্যের বা অভিনয়-সফলতার কথা বলা হয়, তখনই এই বুঝানো হয় যে নাটকখানি অভিনয়ে খুব ভাল জমেছে, বহুদিন ধরে বহু দর্শক আকর্ষণ করে প্রযোজককে পয়সা দিয়েছে। ব্যবসায়ী থিয়েটারের মালিকদের কাছে নাটকের এই মূল্যই চরম মূল্য, এবং একমাত্র মূল্য; কারণ যে উদ্দেশ্যে থিয়েটার-ব্যবসা খোলা হয়েছে সে উদ্দেশ্য নাটক সিদ্ধ করেছে—চারশো-পাঁচশো অভিনয়ে লক্ষ লক্ষ টাকা এনে দিয়েছে। প্রশ্ন—অভিনয়-সাফল্য কথাটা এই অর্থেই ব্যবহার করা ঠিক কি না? কতকগুলি অ-শিক্ষিত এবং অল্প-শিক্ষিত লোকের কাছে আমোদজনক হয়েছে বল্লেই তাকে অভিনয়-সফল নাটক বলা সঙ্গত হবে কি না এবং সেই প্রমাণের বলেই তুচ্ছ তুচ্ছ নাটককে শ্রেষ্ঠ নাটক বলে মর্যাদা দেওয়া হবে কি না? আমি মনে করি মঞ্চ-সাফল্য (stage success) কথাটিকে এত শিথিলভাবে প্রয়োগ করা হয়েছে বলেই বহু তুচ্ছ নাটক 'নাটকীয়' বলে সম্মানিত হয়েছে। আমারা জানি কালিদাস 'অপরিতোষাদ বিদুষাং' তার প্রয়োগবিদ্যাকে সাধু বলতে চাননি। বিশিষ্ট দর্শকরা অভিনয় দেখে তৃপ্ত হলে তবেই যে নাটকের অভিনয়-সাফল্য—এ কথা কালিদাসের মুখেই আমরা পেয়েছি। মঞ্চ-সাফল্য শব্দটির এটাই খাঁটি অর্থ হওয়া উচিত।

মঞ্চ-সাফল্য কথাটি আমরা যদি এই বিশিষ্ট অর্থে ব্যবহার করি তা হলে খাঁটি মঞ্চ-সফল নাটকের নাটকীয়ত্ব-বিচারে তেমন কোন সমস্যা থাকে না, কারণ তথাকথিত মঞ্চ-সফল তুচ্ছ নাটকগুলি মঞ্চ-সফল নাটকের গৌরবলাভে সহজেই বঞ্চিত হয়। তারপর মঞ্চ-সফলতা এবং ভালত্বের মধ্যে যে বিরোধ দেখা দিয়ে থাকে, সেই বিরোধেরও অবসান ঘটে। কারণ বিশিষ্টদের সূক্ষ্মগ্রাহী বুদ্ধি এবং হৃদয়কে যা তৃপ্ত করতে পারে তার সাহিত্যিক-মূল্যও অবশ্যস্বীকার্য। অশিক্ষিত এবং অল্প-শিক্ষিত স্থূলবুদ্ধি দর্শকরা উত্তেজক কোন কিছু পেলেই হাততালি দিয়ে থাকে, কোনটি

প্রকৃত নাটকীয়, কোন্‌টি প্রকৃত অনাটকীয় তা বিচার করতে পারে না—অস্বাভাবিক, অনুচিত সবকিছুকেই নির্বিচারে গ্রহণ করে। এইজাতীয় শিশুচিত্ত দর্শকের সমাগমের উপরে যার মঞ্চ-সাফল্য প্রতিষ্ঠিত, তার অভিনয়-সাফল্য ভালত্বের কোন প্রমাণ হতে পারে না, কিন্তু বিশিষ্ট বিদ্বান-রসিকদের সূক্ষ্ম ঔচিত্যবোধকে তৃপ্ত করে যে নাটক সাফল্য অর্জন করে, সে নাটক অভিনয়-সফল এবং সাহিত্য-মূল্যে মূল্যবান হতে বাধ্য। এই দিক থেকে দেখলে দেখা যায় যে নাটকের সাহিত্যিক-মূল্য এবং অভিনয়-মূল্যের মধ্যে কোন স্বতোবিরোধ নেই। যা খাঁটি নাটকীয় তা ভাল অভিনেয় না হয়ে পারে না। অথবা যা প্রকৃত অভিনয়-সফল তা মূলতঃ ভাল নাটক।

এবার আমরা মূলপ্রশ্নের উত্তর দিতে পারি এবং আশা করি এতক্ষণে উত্তর স্পষ্ট হয়েও উঠেছে। আমি দেখিয়েছি—বিশিষ্ট দর্শকগোষ্ঠীর রুচিকে তৃপ্ত করতে পারা তথা মঞ্চ সফল হওয়া সেই নাটকের পক্ষেই সম্ভব যে নাটক সর্বতোভাবে নাটকীয়—নাটক হিসাবে বিচক্ষণ সমালোচকের কাছে যা নির্দোষ বলে স্বীকৃত। দেখিয়েছি—তথাকথিত 'মঞ্চ-সাফল্য' নাটকের সাহিত্যিক উৎকর্ষের নিদর্শন হতে পারে না। অতএব তথাকথিত মঞ্চ-সাফল্য যা অশিক্ষিত অল্পশিক্ষিত দর্শকের স্থূল রুচিবোধের উপর প্রতিষ্ঠিত—কিছুতেই নাটকীয়ত্বের মানদণ্ড হতে পারে না। পারে একমাত্র সেই মঞ্চ-সাফল্যই যা বিশিষ্ট দর্শকমণ্ডলীকে পরিতৃপ্ত করে অর্জিত হয়।

তবে নাটকীয়ত্বের যে লক্ষণটি আমি নির্বাচন করেছি তার দ্বারা নাটকীয়ত্ব বিচার অভিনয়-নিরপেক্ষভাবেই করা সম্ভব। অবশ্য সম্ভব তাঁরই পক্ষে যিনি একাধারে বিচক্ষণ সূত্রজ্ঞ এবং সহৃদয়।

যে সমালোচক তত্ত্ববিদ এবং রসিক, তিনি একদিকে যেমন নাটকের রসনিষ্পত্তির মাত্রা সহজ বোধে উপলব্ধি করতে পারেন, অন্যদিকে তেমনি, নাট্যকার বৃত্তটিকে আদ্যন্ত সমন্বিত ও দৃশ্যগুণান্বিত করতে পেরেছেন কি না, নাটকের কোন্ উপাদান ক্রিয়া প্রতিক্রিয়া বৃত্তের বহির্ভূত, কোন্ উপাদান ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়া কক্ষের অন্তর্গত তা বিচার করতে সমর্থ। এই ধরনের বিশেষজ্ঞ সমালোচক বিনা অভিনয়েই নাটকের সম্পূর্ণ রসরূপটি প্রত্যক্ষ করতে পারেন তথা নাটকের নাটকীয়ত্বের মাত্রা নিরূপণ করতে পারেন। সুতরাং নাটকের প্রকৃত নাটকীয়ত্ব এবং উৎকর্ষ বিচারে সাধারণ দর্শকরুচির রায়ের চেয়ে, বিচক্ষণ সমালোচকের বিচারই অধিকতর শ্রদ্ধেয়। এ-ব্যাপারে জুরির বিচারের চেয়ে স্পেশাল বেঞ্চের বিশেষজ্ঞ বিচারকদের রায়ই গ্রাহ্য। কারণ সেই বিচার সাধারণ দর্শক-রূপ জুরিদের রায়ের মতো নির্বিচার প্রতিক্রিয়া নয়—নিছক ভাললাগার অভিব্যক্তিমাত্র নয়, সে বিচার নাটকের অন্তর্নিহিত নাটকীয়ত্বের সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম বিচার—যেমন সমগ্রের আবেদনের বিচার, তেমনি অংশের উপযোগিতার বা সার্থকতার এবং ঔচিত্যের বিচার। এই বিচারই কাম্য। সাধারণ দর্শকের গড্ডলিকাপ্রবাহ এবং হাততালি নাটকীয়ত্ব-বিচারের শেষ কথা নয়। নাটকের বাহ্যলক্ষণ এবং অন্তর্লক্ষণ আলোচনা এখানেই শেষ করলাম। আশা করি নাটকের 'সংজ্ঞা ও স্বরূপ' সম্বন্ধে প্রাচ্যে ও প্রতীচ্যে যত আলোচনা হয়েছে পাঠকদের কাছে তাদের উপস্থাপিত করতে পেরেছি।

পরিশেষে প্রাসঙ্গিক একটি বিষয়ে দুটি কথা বলেই এই অধ্যায় শেষ করছি। এতক্ষণ আমরা যে আলোচনা করেছি তাতে নাটক বা ড্রামা কথাটাকে আমরা সমস্ত রকম দৃশ্যকাব্য অর্থেই ব্যবহার করে এসেছি। এই ব্যবহার সম্বন্ধে কথা উঠতে পারে বলেই 'নাটক' বা 'ড্রামা' শব্দের সংকীর্ণ অর্থটির দিকে পাঠকের দৃষ্টি আকর্ষণ করতে চাই।

সংস্কৃত সাহিত্যশাস্ত্রে 'নাটক' দশরূপকের অন্যতম। নাটক, প্রকরণ, ভাণ, ব্যায়োগ, সমবকার, ডিম, ঈহামৃগ, অঙ্ক, বীথি, প্রহসন—এই দশপ্রকার রূপকের প্রথমটি। মোট কথা 'নাটক' এক বিশেষরকমের রূপক বা দৃশ্যকাব্য। বাংলায় আমরা দশ রূপককে দশ নামের পরিবর্তে এক 'নাটক' (এবং নাটিকা) নামেই চিহ্নিত করে থাকি। অবশ্য বাংলাতেও নাটকের একটি সংকীর্ণ অর্থ দাঁড়িয়ে গেছে। সবরকম নাট্যরচনাকেই আমরা 'নাটক' নামে অভিহিত করি না। 'নাটক' বলতে আমরা বুঝি রঙ্গমঞ্চে—অভিনেয় এবং যাত্রারীতি-বর্জিত পৌরাণিক বা ঐতিহাসিক বা সামাজিক নাট্য-রচনা বা পালাবিশেষ। এবং এই সংস্কার নিয়েই আমরা অনেক সময় বলে থাকি—'নাটক' হয়নি 'যাত্রা' হয়ে গেছে। এই সংকীর্ণ অর্থের গণ্ডীতে যাত্রা, গীতি-নাট্য, নৃত্য-নাট্য প্রভৃতির কোন স্থান নেই। ইংরেজি 'ড্রামা' শব্দটির সঙ্গেই নাটকের সাদৃশ্য বেশী।

'ড্রামা' শব্দটির ব্যাপক এবং সংকীর্ণ অর্থ 'বিশ্বসাহিত্য-কোষ'-গ্রন্থে এইভাবে দেওয়া হয়েছে :—

(ক) ব্যাপক অর্থে 'ড্রামা' বলতে যে-কোনরূপ অভিনয়াত্মক অনুষ্ঠান বুঝায়। 'হ্যামলেট' অভিনয় থেকে ব্যঙ্গাভিনয়—সবই ড্রামা। এমনকি মূকাভিনয় (প্যান্টোমাইম্) এবং আদিম সমাজের ধর্মানুষ্ঠান (রাইট্‌স) এর মধ্যে অন্তর্ভুক্ত।

(খ) সংকীর্ণ অর্থে—নাটক অভিনয়ের জন্য লেখা পালাবিশেষ।

(গ) সংকীর্ণতর অর্থে—নাটক (ড্রামা) গুরু-গম্ভীর প্রকৃতির বাস্তব বস্তুনিষ্ঠ রচনা—যে রচনাকে যথার্থ ট্র্যাজেডি বা যথার্থ কমেডি বলা চলে না।*

মনে রাখতে হবে সংকীর্ণতর অর্থে ড্রামা বলতে বুঝায়—(কথ্যভাষায় লেখা বাস্তব জীবনের দ্বন্দ্ব-সমস্যামূলক মঞ্চে-অভিনেয় নাটক।) এই কারণে অপেরা প্রভৃতি গীতি-বহুল নাট্যরচনাকে—এমনকি ছন্দোবদ্ধে রচিত কাব্যিকতাপূর্ণ নাট্যরচনাকেও (পোয়েটিক ড্রামাকে) 'ড্রামা' বলে স্বীকার করতে কুণ্ঠা প্রকাশ করা হয়ে থাকে। সংস্কৃতে যেমন 'রূপক' শব্দটি বা 'দৃশ্যকাব্য' শব্দটি ব্যাপকতর, ইংরেজিতে তেমনি 'প্লে' কথাটি ব্যাপক অর্থে ব্যবহৃত হয়ে থাকে। গ্রীক প্লেজ, মিস্ট্রি প্লেজ, মিরাকেল প্লেজ, এলিজাবেথান প্লেজ, রেস্টোরেশান প্লেজ, ইবসেনের 'প্লেজ'—সবই প্লেজ। ড্রামা কথাটিও এই 'প্লে' অর্থে ব্যবহৃত হয়ে থাকে।

সুতরাং 'নাম' নিয়ে মারামারি করে লাভ নেই। দৃশ্যকাব্য মাত্রকেই আমরা 'নাটক' বলতে পারি—তেমনি নাট্যকার-রচিত 'প্লে'কে আমরা ড্রামা বলে গ্রহণ করতে প্রস্তুত।

* অষ্টাদশ শতাব্দীতে ফরাসীদেশে দিদেরো (De la Poesie dramatique—1758) এবং বুমারশে (Essai sur le genre dramatic serieux—1767) সমসাময়িক সমস্যামূলক ভাবপ্রবণ নাটককে—'ড্রেম্' (drame) নাম দিয়েছিলেন।

চতুর্থ অধ্যায়

নাট্যসাহিত্যের অবয়ব ও উপাদান

নাট্যসাহিত্যের অবয়ব ও উপাদান

নাট্যের সংজ্ঞা ও স্বরূপ নিরূপণ করবার কালেই বার বার এ কথাটি বলা হয়েছে যে নাটক হচ্ছে লোকবৃত্তের দৃশ্য অর্থাৎ অভিনেয় অনুকরণ বা উপস্থাপনা এবং লোকবৃত্ত বলতে বুঝায় 'নানাবস্থান্তরাত্মক' ব্যক্তিজীবনের গতিশীল রূপ—পরিণামাভিমুখী গতির ও পরিণামের রূপ। এককথায়, নাটক লোকবৃত্তের দৃশ্য রসরূপ। কিন্তু রস মাত্রেই জীবাত্মার মত বৃত্ত-দেহাশ্রয়ী—ব্যক্তি-বৃত্তাশ্রয়ী। সুতরাং বৃত্তের আশ্রয় না পেলে রস নিজেকে ব্যক্ত করতে পারে না এবং তা পারে না বলে, রসসৃষ্টি বলতে কার্যতঃ বৃত্তকল্পনাই বুঝায়। দেহ-আত্মার সম্পর্কের সঙ্গে উপমা দিয়ে তাই, ভরত বলেছেন—ইতিবৃত্ত হচ্ছে নাট্যের শরীর। অর্থাৎ নাট্যরচনা ইতিবৃত্ত রচনাই। এ কথা অবশ্যস্বীকার্য বটে যে প্রত্যেক রচনাতেই শিল্পী কোন-না-কোন সত্যের রসরূপ তৈরি করতে চেষ্টা করে থাকেন—কোন-না-কোন প্রতিপাদ্য বিষয়কে রসযোগে প্রতিপাদন করতে চেষ্টা করে থাকেন; কিন্তু প্রতিপাদ্য বিষয়ের প্রতিপাদন করার একমাত্র উপায় হচ্ছে—বৃত্ত-রচনা—ভাবকে রূপের মধ্যে অঙ্গ দেওয়া, উপযুক্ত বিভাব-অনুভাব-সঞ্চারিভাবের সংযোগ ঘটানো, ইংরেজিতে যাকে বলে 'objective correlative' সেই—'objective correlative' পরিকল্পনা করা। নাট্যকারের মনে কোন নৈর্ব্যক্তিক ভাবই (আইডিয়া) ধীরে ধীরে রূপের মধ্যে অঙ্গ লাভ করুক অথবা কোন ঘটনা বা চরিত্র ধীরে ধীরে ভাবের বা রসের পূর্ণবৃত্তে পরিণত হয়ে উঠুক—প্রত্যেকখানি রচিত নাটক শেষ পর্যন্ত এক-একটি ইতিবৃত্ত, যার আত্মা—ভাব বা রস এবং দেহ—ঘটনাপরম্পরা।

অবশ্য ঘটনাপরম্পরা মাত্রেই ইতিবৃত্ত নয়; বাক্য যেমন 'যোগ্যতা-আকাঙ্ক্ষা-আসক্তিযুক্ত পদোচ্চয়' ইতিবৃত্তও তেমনি পরস্পর অন্বয়যুক্ত তাৎপর্যময় ঘটনারাজি—একটি সমগ্র বৃত্ত। সমগ্র বা সম্পূর্ণ বৃত্ত বলতেই বুঝায় একটি আদি-মধ্য-অন্তযুক্ত কার্য বা ঘটনাধারা। অর্থাৎ একটি সমগ্র বা স্বয়ংসম্পূর্ণ কার্য, যত ছোট বা যত বড়ই তা হোক তা ঘটনাপরম্পরা—পৌর্বাপর্যক্রমে সন্নিবেশিত সন্ধি-যুক্ত এবং তাৎপর্যপূর্ণ ঘটনাধারা—আদি থেকে অন্ত পর্যন্ত বিভিন্ন পর্বে বা স্তরে বিন্যস্ত ঔৎসুক্যময় ঘটনারাজি—বহু ঘটনার সমবায়ে গঠিত একক একটি কার্য। অতএব বৃত্ত মাত্রেই স্বভাবে—(ক) **একক** বা ঐক্যসম্পন্ন বা সমন্বিত—সেই ঐক্য সরল ঐক্যই হোক অথবা যৌগিক ঐক্যই হোক। (খ) **সন্ধিসমন্বিত**—মুখ-প্রতিমুখ-গর্ভ-বিমর্ষ-উপসংহৃতি বা Exposition, Rising action, Climax,

Falling action and Denouement—এই পাঁচ বিভাগেই ভাগ করা হোক অথবা Exposition, Rising action, Clash and Climax—এই চার ভাগেই ভাগ করা হোক—বৃত্ত মাত্রেই সুষম সন্ধিবিভক্ত। (গ) **অগ্রগতিশীল**—আরম্ভ থেকে উপসংহার পর্যন্ত অবিরাম গতিতে কার্যকে এগিয়ে নিয়ে যেতে হবে। উদ্দেশ্য ক্রমান্বয়ে ভবিষ্যৎ পরিণামের দিকে এগিয়ে যাওয়াই হোক অথবা অতীতকে উদ্‌ঘাটন করে পরিণাম সৃষ্টি করা হোক—উদ্দেশ্যের দিকে অবিরাম অগ্রগতি থাকা চাই-ই চাই। (ঘ) **ক্রমবিন্যস্ত**—ঘটনার পৌর্বাপর্য থাকাই যথেষ্ট নয়, পূর্বের সঙ্গে পরের কার্যকারণ যোগ থাকা চাই। একের ক্রম-পরিণতি হিসাবেই অন্যের উপস্থিতি ঘটবে। খাপছাড়াভাবে ঘটনার বিন্যাস ঘটলে বৃত্তের ক্রম ভঙ্গ হয়ে যাবে। (ঙ) **ঔৎসুক্যময়**—বৃত্ত নিছক ঘটনাপরম্পরা নয়, এমন এমন ঘটনার সমাবেশ যা দর্শকের ঔৎসুক্যের মাত্রাকে ক্রমশঃ বাড়িয়ে বাড়িয়ে চলবে এবং উপসংহার-সন্ধিতে চূড়ান্ত মাত্রায় পৌঁছে দেবে। ঔৎসুক্যই বৃত্তের প্রাণ। সুতরাং ঔৎসুক্যহীন বৃত্ত প্রাণহীন দেহেরই মতো—নির্জীব। ঐক্যের সুষমা, সন্ধির সুষম বিন্যাস, অগ্রগতিশীলতা এবং ক্রমপরিণতিশীলতা যতই থাক ঔৎসুক্যজনকতা না থাকলে সবই বৃথা। এই দিক থেকে দেখলে বৃত্ত একটি ক্রমবর্ধমান এবং অবিরাম ঔৎসুক্য-ধারা—প্রথম ঘটনায় বা পরিস্থিতিতে যার প্রারম্ভ এবং উপসংহারে যার চূড়ান্ত পরিণতি বা শেষ। (চ) **আবেগময়**—বৃত্ত ক্রমবর্ধমান ঔৎসুক্যধারা বটে, কিন্তু সব ঔৎসুক্যের পর্যবসান দর্শকের মনে, ভাবিক প্রতিক্রিয়া সৃষ্টিতে। নাটকে ঔৎসুক্যের ক্রমবৃদ্ধি ও ভাবাবেগের ক্রমবৃদ্ধি হাত-ধরাধরি করে চলে এবং একে অন্যের পরিপোষক। সুতরাং বৃত্তের ঘটনা-বিন্যাসে শুধু ঔৎসুক্যজনকতা থাকলেই চলবে না, আবেগ-জনকতাও চাই। বৃত্ত যেমন ক্রমবর্ধমান ঔৎসুক্য, তেমনি ক্রমবর্ধমান আবেগও বটে। এই ক্রমবর্ধমান আবেগই ইয়োরোপীয় নাট্যশাস্ত্রে 'টেম্পো' নামে পরিচিত। অতএব, বৃত্তের আলোচনাকে আমরা নিম্নলিখিত বিষয়ের আলোচনায় ভাগ করে নিতে পারি :—

(ক) সন্ধিবিভাগ (স্টেজেস্ অফ এ্যাকশান)
(খ) অঙ্কবিভাগ (এ্যাক্ট্ ডিভিশান)
(গ) ঐক্য (ইউনিটি)
(ঘ) অগ্রগতি (প্রোগ্রেশান)
(ঙ) ক্রম (কন্টিনিউটি)
(চ) ঔৎসুক্য (সাস্‌পেন্‌স্)
(ছ) আবেগিত্ব (টেম্পো)
(জ) উপকরণ-সংযোগ (কম্বিনেশান অফ এলিমেন্টস্)

বৃত্তের সন্ধি

প্রথম আলোচ্য নাট্যের শারীর সংস্থা,—নাট্যশরীরের সন্ধি ও অঙ্কবিভাগ। এখন ভরতের অনুকরণেই বলা যাক নাট্যের শরীর, ইতিবৃত্ত অর্থাৎ কাহিনী, ইংরেজিতে যাকে

বলা হয় plot, আর কাহিনী মানেই অন্বয়যুক্ত ঘটনাপরম্পরা তথা দেশেকালে সমাস্তৃত ঘটনারাজি। অর্থাৎ কাহিনীর যেমন থাকে দৈশিক ব্যাপ্তি (Spatial extention) তেমনি থাকে কালিক ব্যাপ্তি (Temporal duration)। খাঁটি ভাবোচ্ছ্বাসময় গীতিকবিতার সঙ্গে কাহিনীকাব্যের পার্থক্য এখানেই। গীতিকবিতা যেন একটি কালবিন্দুর বৃন্তে প্রস্ফুটিত হয়ে ওঠা 'ভাবের ফুল, যেন আবেশবিহ্বল চিত্তের উৎসমুখে উৎসারিত ভাবের ফোয়ারা। রবীন্দ্রনাথের ভাষায় একটুখানির মধ্যে একটিমাত্র ভাবের বিকাশ, আর কাহিনীকাব্য যেন একটি জ্যামিতিক ক্ষেত্র—নানা ঘটনা বা দেশ-বিন্দুর কালপরম্পরিত সংযোগে তার আয়তন গঠিত। বলা যায় কাহিনীকাব্যে একটি 'আরম্ভ' বিচিত্র গতির মধ্যে দিয়ে একটি বিশেষ, 'পরিণতি'তে গিয়ে পৌঁছায়। 'থেকে' আর 'পর্যন্ত'—এই দুটি বন্ধনীর মধ্যে আবদ্ধ। সন্ধিবিভাগ বা পর্ববিভাগ এই কারণেই কাহিনীকাব্যে অনিবার্য। দৃশ্য-কাহিনীকাব্যে সেই বিভাগ আরো বিশেষ ভাবে পরিকল্পনীয়। কারণ দৃশ্যকাব্য, লেসিঙ-এর অনুসরণে বলা যায়—Static. বর্ণনাত্মক কাব্যে কবি স্থানকালকে ইচ্ছেমত কাছে-দূরে পরিবর্তিত বা চালিত করতে পারেন। তাই তাকে বলা হয়েছে—Dynamic. দৃশ্যকাব্যে ঘটনাপুঞ্জ বিশেষ বিশেষ নির্দিষ্ট স্থানে বা দৃশ্যে স্থাপন করে দেখাতে হয়, অথবা স্থান যেখানে এক সেখানে কাহিনীর কালপরম্পরাকে অর্থাৎ ঘটনার ক্রমবিন্যাসের ধারাকে পর্বে পর্বে ভাগ করে দেখাতে হয়। প্রথম ধরনের নাটকে কাহিনীর মধ্যে যেমন কাহিনীর ক্রমবিকাশের ভিত্তিতে পর্ব (অঙ্ক)-বিভাগ থাকে তেমনি প্রত্যেক পর্বে থাকে ঘটনা স্থাপনের ভিত্তিতে পর্বাঙ্গ (দৃশ্য)। আর দ্বিতীয় ধরনের নাটকে, যেখানে স্থান এক (unity of place), সেখানে কাহিনী পর্ববিভক্ত থাকে। কাহিনীর অন্তর্ভুক্ত ঘটনাপুঞ্জের বিন্যাসক্রমই এই বিভাগের ভিত্তি। ক্রম-ই পর্ব হয়ে দাঁড়ায়।

সন্ধিবিভাগের তত্ত্বগত আলোচনা

কাহিনীর সন্ধিবিভাগের ইতিহাসের দিকে দৃষ্টিপাত করলেই দেখা যায়, পঞ্চসন্ধি-বিভাগের দিকে কাহিনীর একটি স্বাভাবিক প্রবণতা আছে, বিশেষত সুবিন্যস্ত কাহিনীর ঝোঁক পঞ্চসন্ধি বিভাগের দিকেই। এ সম্বন্ধে অনেকেই প্রশ্ন করেছেন, কেন নাটকের এই পঞ্চ-সন্ধি প্রবণতা? কিন্তু এক নাট্যশাস্ত্র-প্রণেতা ভরত ছাড়া আর কেউই উত্তর দেবার চেষ্টা করেননি। এমনকি যিনি নানা প্রশ্নের উত্থাপক ও মীমাংসক সেই এরিস্টটলেও তার কোন ইংগিত নেই। একমাত্র ভরতই প্রশ্নটির দার্শনিক আলোচনা করেছেন। সম্প্রতি প্রকাশিত Æschylus and Athens নামক গ্রন্থে টমসন মহোদয় গ্রীক ট্র্যাজেডির পঞ্চপার্বিক বিভাগের নতুন কারণ নির্দেশ করেছেন। গ্রীক উপনয়ন বা দীক্ষাবিধির পঞ্চপার্বিক অনুষ্ঠানকেই গ্রীকনাটকের পঞ্চাঙ্ক বিভাগের ভিত্তি বলে প্রমাণ করতে চেষ্টা করেছেন।* কিন্তু তাকে ঠিক কাহিনীর পঞ্চপার্বিক প্রবণতা তথা নাটকের পঞ্চাঙ্ক প্রবণতার ব্যাখ্যা বলে মনে করা যায় না। গ্রীক নাট্যাভিনয়ের

* Ritual pattern of Greek Tragedy শীর্ষক তালিকা দ্রষ্টব্য।

পঞ্চসন্ধিবিভাগের ঐতিহাসিক ব্যাখ্যা হিসাবে তার গুরুত্ব যথেষ্ট সন্দেহ নেই কিন্তু Episode-এর পঞ্চসন্ধি প্রবণতার ব্যাখ্যা তা নয়। এরিস্টটল-গৃহীত প্রোলোগ, প্যারোড্, এপিসোড, স্ট্যাসিমন, ও এক-সোড্—এই quantitative parts-এর ব্যাখ্যা হয়ত তাতে পাওয়া যেতে পারে কিন্তু এপিসোডের five-act প্রবণতার ব্যাখ্যা তাতে নেই।

ভরতের আলোচনায় সেই বাঞ্ছিত ব্যাখ্যা পাওয়া যায়। পঞ্চসন্ধির ভিত্তি নির্দেশ করতে গিয়ে তিনি লিখেছেন যে (ক) প্রারম্ভ (খ) প্রযত্ন (গ) প্রাপ্তিসম্ভব (ঘ) নিয়ত ফলপ্রাপ্তি (ঙ) ফলযোগ—প্রত্যেক প্রারব্ধ কার্যেরই অনুক্রমে এই পাঁচটি অবস্থা হয় এবং হয় বলেই কাহিনীর স্বাভাবিক পর্ববিভাগ বা সন্ধি পাঁচটি।* অবশ্য সুবিন্যস্ত ক্রমবিকশিত কাহিনীর পক্ষেই এই কথা প্রযুজ্য, বলাই বাহুল্য। এরিস্টটল একটি গোটা ঘটনার (whole) লক্ষণ নির্দেশ করতে গিয়ে লিখেছেন—A whole is that which has a beginning, a middle and an end. অর্থাৎ গোটা ঘটনার মধ্যে তিনটি পর্ব থাকে—আদ্য, মধ্য ও অন্ত্য।** আপাতদৃষ্টিতে মনে হয় এরিস্টটলের কথাই সত্য; ত্রিপর্বিক বিভাগই কাহিনীর স্বাভাবিক বিভাগ। কিন্তু একটু লক্ষ্য করলেই দেখা যাবে যে তিন অপেক্ষা 'পাঁচ'-ই পর্বের স্বাভাবিক সংখ্যা। আদ্যপর্বে—ঘটনার সূত্রপাত এবং ঘটনার সংলক্ষ্য বিকাশ এই দুটি ব্যাপার আবশ্যক। মধ্যপর্বে—আবশ্যক ঘটনার চূড়ান্ত অবস্থা। অন্ত্যপর্বে—পরিণতির দিকে ঘটনার বিবর্ত এবং পরিণতিতে ঘটনার উপসংহার। ফলে দেখা যাচ্ছে—দুটি পর্ব নিয়ে আদ্যপর্ব, একটি পর্বে মধ্য আর দুটি পর্ব নিয়ে অন্ত্যপর্ব গঠিত হয়েছে। অতএব সাকুল্যে পাঁচটি পর্বকেই পাওয়া যাচ্ছে। সমস্যামূলক নাটকেও দেখা যায় প্রথমে সমস্যার উপস্থাপনা, তারপরে গ্রন্থিউন্মোচনের বা সমাধানের দিকে অভিসরণ, তারপর সমাধান বা অসমাধান। এরিস্টটল এই দিক দিয়ে নাট্যকাহিনীকে দুভাগে ভাগ করেছেন। প্রথম ভাগে Complication, জটিলতা সৃষ্টি; দ্বিতীয় ভাগে unravelling or Denouement. Complication অংশ, তার মতে all that extends from the beginning of the action to the part which marks the turning point to good or bad fortune—অর্থাৎ ঘটনার আরম্ভ থেকে ভালো বা মন্দ ভাগ্যের দিকে মোড় ঘোরা পর্যন্ত—জটিলতা এবং unravelling অংশ—that which extends from the beginning of the change to the end—ভাগ্যপরিবর্তনের আরম্ভ থেকে শেষ পরিণতি পর্যন্ত। দেখা যাচ্ছে কি complication আর কি unravelling একাধিক পর্ব নিয়েই গঠিত। তারপর বার্নার্ড শ' মহাশয়ের, 'exposition, situation and discussion' বিশ্লেষণ করলেও আমরা ঐ তিনের মধ্যেই পাঁচের অস্তিত্ব সন্ধান করতে পারি। অতএব কাহিনীর পঞ্চপার্বিক প্রবণতা স্বাভাবিক ধর্ম বলেই মনে

* প্রারম্ভশ্চ প্রযত্নশ্চ তথা প্রাপ্তেশ্চ সম্ভবঃ
নিয়তা চ ফলপ্রাপ্তিঃ ফলযোগশ্চ পঞ্চমঃ॥

**ত্রিমাঙ্ক আধুনিক নাটকগুলি এইরকম ত্রিপার্বিক বিভাগের ভিত্তিতে রচিত।

করা যেতে পারে। এই প্রবণতার ভিত্তিতেই ইয়োরোপীয় নাট্যশাস্ত্রেও action-এর গতিতে পঞ্চসন্ধি কল্পনা করা হয়েছে। Exposition, Rising action, Climax, Falling action ও Catastrophe এবং এই সন্ধিবিভাগের ভিত্তিতেই পঞ্চাঙ্ক গঠন।

অঙ্ক বিভাগের ঐতিহাসিক পর্যালোচনা

কাহিনীর এই পঞ্চপার্বিক প্রবণতা স্বাভাবিক হলেও প্রথম থেকেই যে তা সম্পূর্ণ ব্যক্ত হয়েছে ও পরেও যে প্রত্যেক নাটক পঞ্চাঙ্ক হয়েছে তা নয়, এবং প্রথম থেকেই যে অঙ্ক বা দৃশ্য দ্বারা সন্ধিবিভাগ চিহ্নিত হয়েছে তাও যেন মনে করা না হয়। সকল অভিব্যক্তির মতই এক্ষেত্রেও শুরু ছোট আকারেই হয়েছে এবং সেই 'ছোট'ই ক্রমে অভিব্যক্ত হয়ে পূর্ণাবয়ব ব্যক্তিত্ব লাভ করেছে। নাট্যসাহিত্যের বিবর্তনের ক্রম-পর্যায় যাঁরা বিশেষভাবে পর্যবেক্ষণ করতে চান, তাঁরা প্রথম আলোচনা হিসেবে এরিস্টটলের 'পোয়েটিক্‌সে'র শরণ নিতে পারেন। এই পোয়েটিক্‌স্ গ্রন্থেই এরিস্টটলের সূক্ষ্মদর্শনের আলোয় এই সত্য উদ্ভাসিত হয়েছে যে, প্রকৃতিতে যেমন বিবর্তন বর্তমান তেমনি সাহিত্যের জগতেও বিবর্তনের অস্তিত্ব রয়েছে। সাহিত্যশিল্পও প্রথমে ছোট ও সরল 'শুরু' থেকে বড় ও জটিলতর আকৃতি-প্রকৃতির দিকে এগিয়ে চলেছে। গ্রীক মনীষার এই দার্শনিক সংস্কারই পরবর্তী বিবর্তনবাদের আলোকে আরো সুপ্রতিষ্ঠা পেয়েছে এবং ঐতিহাসিক বস্তুবাদের সংস্কারের মধ্যে তা খাঁটি বৈজ্ঞানিকরূপ লাভ করেছে। পোয়েটিক্‌স্ এই হিসেবে Moulton মহোদয়ের The Ancient Classical Drama—A Study in Literary Evolution-এর গোত্রপুরুষ বলা যেতে পারে।

নাট্যসাহিত্যের রূপবিবর্তন আলোচনা প্রসঙ্গে এরিস্টটল স্পষ্টভাবেই লিখেছেন, একদিনেই কোন শ্রেণী বা প্রজাতি (species), কি ট্র্যাজেডি কি কমেডি, তার পূর্ণাবয়ব লাভ করেনি। 'ছোট আরম্ভ' হতে ক্রমবিবর্তনের ভিতর দিয়ে নতুন নতুন রূপের পর্যায়ে উন্নীত হয়েছে (Be that as it may......Tragedy as also Comedy—was at first improvisation)। যেমন গ্রীক নাট্যসাহিত্যের প্রথম

নাট্যসাহিত্যের রূপবিবর্তন আলোচনায় পোয়েটিক্‌স্

রূপটি পাওয়া যায় থেসপিস্ নামক কবির রচনায় এবং তাকে কোরাস-গানেরই (সমবেত গীত) নাট্যরূপের দিকে প্রথম পদক্ষেপ বলা চলে। কোরাস-গানের মধ্যে একটি পাত্র প্রবেশ করিয়েছিলেন এই থেসপিস্ এবং ঐ পাত্রের সঙ্গে কোরাসের কথোপকথনের মধ্যেই প্রাথমিক নাট্যরূপ সীমাবদ্ধ। থেসপিসের পরে স্বনামখ্যাত এইস্কিলাস আরো একটি পাত্র যোজনা করেন। সেইসঙ্গে সমবেত সংগীতের প্রাধান্য কমিয়ে দিয়ে সংলাপের ওপর বিশেষ গুরুত্ব স্থাপন করেন। তারপর সফোক্লিস আরো একটি অর্থাৎ তৃতীয় পাত্রপ্রবেশপ্রথা প্রবর্তন করেন এবং সমবেত সংগীতের প্রাধান্য

আরো কমিয়ে দেন। এই পর্যায়ে এসে ট্র্যাজেডির যে রূপটি দাঁড়িয়েছিল, সে সম্বন্ধে এরিস্টটল লিখছেন—whether Tragedy, has as yet perfected its proper types or not......this raises another question......Tragedy advanced by slow degrees, each new element that showed itself was in turn developed. Having passed through many changes it found its natural form and there it stopped.—অর্থাৎ ট্র্যাজেডি জাতীয় নাটক আজ পর্যন্ত তার পূর্ণ রূপ লাভ করেছে কি না · অন্য প্রশ্নের বিষয়।......ট্র্যাজেডি খুব ধীরে ধীরে অগ্রসর হয়েছে, প্রত্যেক রকম নতুন নতুন উপাদান, একের পর এক ক্রমে ক্রমে অঙ্গীভূত হয়েছে। অনেক পরিবর্তনের মধ্যে দিয়ে অগ্রসর হয়ে তা স্বাভাবিক আকার লাভ করেছিল এবং সেখানেই থেমে গিয়েছিল।

শুধু উপাদান সম্পর্কেই যে একথা সত্য তা নয়। কাহিনীর আকারও ছোট এবং সরল থেকে বড় এবং জটিলের দিকে এগিয়ে গিয়েছে। Moreover it was not till late that the short plot was discarded for one of greater compass and grotesque diction of the earlier satyric form for the stately manner, of Tragedy.—গ্রীক নাটকের এই ক্রমবিকাশের ধারাটি সুবিখ্যাত সমালোচক মোল্টন্ মহাশয় তাঁর The Ancient Classical Drama—A Study in Literary Evolution গ্রন্থে নিপুণভাবে বিশ্লেষণ করে দেখিয়েছেন। তাঁর মতে গাথাগীতিই (ballad) সাহিত্যের প্রোটোপ্লাজম্ (Literary protoplasm) এবং তা-ই ক্রমশঃ রূপান্তরিত হয়ে নানাজাতীয় সাহিত্যশিল্পে বিবর্তিত হয়েছে। তিনি বলেন—ট্র্যাজেডি কথাটি প্রথমে 'আরিয়ন'-কল্পিত বিশেষভাবে-সংস্কৃত ডিথাইরাম্ব গীতেই প্রযুক্ত হয়েছিল। ট্র্যাজেডি কথাটির ব্যুৎপত্তি দেখাতে গিয়ে তিনি লিখেছেন—Tragedy which is first applied in antiquity to the reformed dithyramb of Arion.........Tragi is an old word for Satyrs, the three letter 'edy' are a corruption of the greek word which has come down to us in the form 'ode' a leading form of lyric poetry. Thus to a Greek ear, Tragedy simply suggests a lyric performance by Satyrs. একেই ইংরেজিতে বলা হয়েছে 'লিরিক ট্র্যাজেডি'। এটি নামে মাত্রই নাট্য, আসলে গেয় কাহিনীকাব্য ছাড়া আর কিছু নয়। এর বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে বলা হয়েছে—It is entirely lyric in form, a story conveyed in descriptive meditation and with elaboration of metre, musical accompaniment and dancing evolutions। যন্ত্রবাদ্য ও নৃত্য সহযোগে কোন কাহিনীকে গানে গানে রূপ দেওয়া ছাড়া আর কিছু নয়। এর পরের ইতিহাস গীতাংশের সংকোচনের এবং নাট্যাংশের বিকোচনের ইতিহাস। এই ইতিহাসকে মোল্টন্ মহাশয় পরপৃষ্ঠায় লিখিত পর্যায় অনুযায়ী বিভক্ত করেছেন :—

গ্রীক ট্র্যাজেডির ক্রমবিকাশ আলোচনায় মোল্টন্

(ক) প্রথম পর্যায়ে—সেমিকোরিক ডায়ালোগ (Semi-choric Dialogue)। সমবেত গীতকারগণই সমভাবে ভাগ হয়ে কাহিনীর কোন জটিল জিজ্ঞাসাকে প্রশ্নোত্তরের দ্বারা পরিষ্কার করে বুঝিয়ে থাকে।

মোল্টন্-কৃত ট্র্যাজেডির ক্রমবিকাশ

(খ) দ্বিতীয় পর্যায়ে—'এপিসোড'। এই পর্যায়ে গাথা-গীতের মাঝে মাঝে উক্তি-প্রত্যুক্তির বিস্তার ঘটে। এখানেও গীতের প্রাধান্য। এপিসোড, কথাটিই বড় প্রমাণ। এ শব্দের অর্থ—ইংরেজি 'পেরেনথিসিস'।

(গ) তৃতীয় পর্যায়—প্রধান পর্যায়ও বটে। থেসপিসের উদ্ভাবনী শক্তি থেকেই এই পর্যায়ের আবির্ভাব। মহাকাব্যের আবৃত্তি-রীতিতে এই সময় একটি নতুন ধরন দেখা দিয়েছিল। একই আবৃত্তিতে দুই ব্যক্তি অংশ গ্রহণ করতেন। যেমন ইলিয়াড্ আবৃত্তি করতে করতে প্রধান আবৃত্তিকার যখন একিলিস্ ও অ্যাগামেম্ননের বিবাদের অংশে উপস্থিত হতেন তখনই অন্য একজন এসে অ্যাগামেম্ননের উক্তিগুলো আবৃত্তি করতেন এবং প্রধান আবৃত্তিকার একিলিসের উক্তি আবৃত্তি করে যেতেন। এমন অবস্থায়, মহাকাব্যের আবৃত্তি নাট্যের কাছাকাছিই যায় তা বলাই বাহুল্য।—"In such an effect it is clear that Epic and Dramatic approached very near one anoher : and the revolution of Thespis consisted simply in the introduction of Epic reciters into the Episodes of Tragedy for the purpose of carrying on the dialogue with the leader of the chorus." এই পরিস্থিতিতেই থেসপিস্ কোরাস হতে স্বতন্ত্র একজন অভিনেতার প্রবর্তন করেন। (অভিনেতা বা actor কথাটির অর্থ hypocrito অর্থাৎ answering recitor), উক্ত অভিনেতা কোরাসের কেউ নয় বলেই অর্কেস্ট্রাতে তার স্থান হতে পারেনি এবং সেইকারণেই স্টেজ্ বা বহির্মঞ্চের আবশ্যকতা দেখা দিয়েছিল।

(ঘ) চতুর্থ পর্যায়ে—দ্বিমুখী বিকাশ হয়েছে। এক দিকে শিল্পগত সৌষ্ঠববৃদ্ধি, অন্যদিকে গীতাংশের বদলে নাট্যাংশের অর্থাৎ সংলাপাদির প্রসার ঘটেছে।

সমালোচক মোল্টনের সিদ্ধান্ত—In the process, Tragedy may be seen to have concentrated into itself the main branches of poetic literature—from a lyric stock it developed a dramatic off shot, Epic poetry gave it actors and satire furnished the metre for its dialogue.

জর্জ টমসন-মহাশয় তাঁর Æschylus And Athens নামক উল্লেখযোগ্য গ্রন্থে প্রাক্-এইসকিলাস ট্র্যাজেডির রূপ সম্বন্ধে নিম্নলিখিত সিদ্ধান্ত করেছেন।

(ক) কোরাস গীত বা আবৃত্তি করতে করতে প্রবেশ করত এবং দেবীর চারদিকে ঘিরে দাঁড়িয়ে একটি স্ট্যাসিমন্ (Stasimon) নামে বিশেষ কোরাস-গানটি গাইত।

প্রাক্-এইসকিলাস ট্র্যাজেডির রূপ সম্বন্ধে জর্জ টমসন

(খ) তারপর নায়ক প্রবেশ করে আত্মপরিচয় ঘোষণা করত আর কোরাসের সঙ্গে সংলাপের মাধ্যমে ঘটনাটি বিবৃত করত।

(গ) নায়ক নিষ্ক্রান্ত হলে 'কোরাস' আর একটি স্ট্যাসিমন্ গান গাইত এবং জনৈক সংবাদবহ প্রবেশ করে নায়কের মৃত্যুসংবাদ জানিয়ে যেত।

(ঘ) তারপর কোরাস শোকসংগীত শুরু করে সংবাদবহের প্রস্থানের পর গান গাইতে গাইতেই অর্কেস্ট্রা থেকে নিষ্ক্রান্ত হত।

গ্রীক নাটকের সন্ধিবিভাগ সম্বন্ধে ঐতিহাসিক আলোচনায় জর্জ টমসনের গবেষণা নতুন অধ্যায় যোজনা করেছে। ডাওনিসাস উৎসব অনুষ্ঠানে গ্রীক নাটকের জন্ম—এই সাধারণ কথাটি আমরা সকলেই কমবেশী জানি বটে কিন্তু তার মধ্যেও যে অসাধারণ কথা আছে, তা আমরা অনেকেই জানি না। ডাওনিসাসের উৎসব অনুষ্ঠানের পেছনেও নিগূঢ় ইতিহাস আছে। আদিম সমাজের দীক্ষাবিধি গ্রীক দীক্ষারীতিতে রূপান্তরিত হয়ে যে আনুষ্ঠানিক রূপ লাভ করেছে তার থেকেই নাকি ডাওনিসাস উপাসনা-রীতি প্রবর্তিত হয়েছে। আর সেই অনুষ্ঠানের অঙ্গবিভাগ অনুসারেই গ্রীক ট্র্যাজেডি নাটকের সন্ধিবিভাগ গড়ে উঠেছে। গ্রীক ট্র্যাজেডির সন্ধিগুলোর সঙ্গে দীক্ষানুষ্ঠানের নিগূঢ় সাদৃশ্যটি জর্জ টমসন মহাশয় বহু তথ্য প্রমাণ সংগ্রহ করে দেখাতে চেষ্টা করেছেন। তাঁর দেওয়া তালিকাটি নীচে দেওয়া হচ্ছে। এই তালিকার নাম, Ritual Pattern of Greek Tragedy.

গ্রীক দীক্ষানুষ্ঠানের সাদৃশ্য
টমসনের তালিকা

Primitive Initiation (আদিম দীক্ষারীতি)	Greek Initiation (গ্রীক দীক্ষারীতি)	Greek Tragedy (গ্রীক ট্র্যাজেডি)
(ক) Departure as Child	Pompe' (পোম্পি)	Parodos (পেরোডোস্)
(খ) Death and Resurrection	agon Sparagmo's (এগোন্ স্প্যারাগ্‌মোস্)	(Peripe'teia Kommos পেরিপিটেইয়া কোম্‌মোস)
(গ) Revelation of Secret objects	anakalypsis (এনাকেলিপ্‌সিস্)	anagnorisis (এনাগনোরিসিস্)
(ঘ) Catechism	anigmata dokimasia (এনিগমেটা ডোকিমেসিয়া)	stichomythia (স্টিকোমিথিয়া)
(ঙ) Return as child.	Ko'mos (কোমোস)	Exodos (একসোডোস্)

এখানে গ্রীক ট্র্যাজেডির পঞ্চসন্ধি বিভাগের ইতিকথা যা পাওয়া গেল তাতে দেখা যায়—দীক্ষার পাঁচটি পর্ব থেকেই গ্রীক ট্র্যাজেডির পঞ্চাঙ্গ গঠন উদ্ভূত হয়েছে। নাটকের সন্ধি বা quantitative parts নির্ধারণ করতে গিয়ে এরিস্টটলও পাঁচটি ভাগের কথাই বলেছেন। অবশ্য এ কথা এখানেই বলে রাখা ভালো যে এই quantitative parts

এরিস্টটলের সন্ধিবিভাগ

নাটকের কাহিনীর সন্ধিবিভাগ নয়। এটি সমগ্র অভিনয়ানুষ্ঠানের সন্ধিবিভাগ। এরিস্টটলের মতে নাটকের quantitative parts এই রকম :

(এক) প্রথম সন্ধি—প্রোলোগ (প্রস্তাবনা ?)—প্রথম কোরাসের আগে যা গীত বা কথিত হত

(দুই) দ্বিতীয় সন্ধি—প্যারোড্ (প্রবেশ-গীতি)

(তিন) তৃতীয় সন্ধি—এপিসোড্ (সংলাপ-গ্রথিত কাহিনী)

(চার) চতুর্থ সন্ধি—স্ট্যাসিমন্ (কোরাস বিশেষ)

(পাঁচ) পঞ্চম সন্ধি—এক্সোড্ (শেষ কোরাসের পরবর্তী অংশ)

এই বিভাগ সম্বন্ধে এরিস্টটল লিখেছেন—সমস্ত নাটকেই এই বিভাগ থাকে। কোন কোন নাটকে অধিকন্তু অভিনেতাদেরও গান থাকে।*

আগেই বলা হয়েছে উল্লিখিত পঞ্চপার্বিক বিভাগ সমগ্র অবয়বের বিভাগ, যা আসল নাট্যবস্তু বা কাহিনী (এপিসোড) তার সন্ধিবিভাগ নয়। নাটকের অঙ্কবিভাগ, কাহিনীর সন্ধির ভিত্তিতেই উদ্ভূত এবং সেই বিভাগের নিমিত্তকরণ ঘটনার ক্রমপরিণতির স্বাভাবিক গতিবিধি। এই স্বাভাবিক গতিবিধি সম্পর্কে নাট্যশাস্ত্রকার ভরত যা বলেছেন তা পূর্বেই আলোচনা করা হয়েছে। এরিস্টটলের সিদ্ধান্তেরও উল্লেখ করা হয়েছে। এরিস্টটল কাহিনীর পঞ্চসন্ধিবিভাগ সম্বন্ধে খুব স্পষ্টভাবে কোন সিদ্ধান্ত করেননি বটে কিন্তু তার—A whole (action) is that which has a beginning, a middle, and an end—এই মন্তব্যের মধ্যে স্পষ্টভাবেই তিনটি সন্ধির কথা পাওয়া যায়। তারপর, আদর্শ কাহিনী পরিকল্পনার সম্বন্ধে তাঁর যে নির্দেশ—অর্থাৎ আদর্শ কাহিনীতে reversal of the situation (পরিস্থিতি বিপর্যাসের পর্যায়) এবং recognition (প্রত্যভিজ্ঞানের পর্যায়) অপরিহার্য, এবং কাহিনীর দুই পর্যায়, Complication এবং Unravelling ব্যাখ্যা করতে গিয়ে যা লিখেছেন তাই থেকে দেখানো যেতে পারে, যে এরিস্টটলও পরোক্ষভাবে পঞ্চসন্ধির কথাই বলেছেন। ড্রাইডেন তাঁর An Essay of Dramatic Poesyতে এরিস্টটল-কৃত বিভাগ সম্বন্ধে লিখেছেন—

Aristotle indeed divides the integral parts of a play into four. First the protasis or entrance which gives light only to the characters of the persons and proceeds very little into any part of the action. Secondly, the Epitasis, or working up of the plot, where the play grows warmer, the design or action of it is drawing on and you see something promising that it will come to pass. Thirdly the Catastasis (রোমনরা বল্‌তো Status—সংস্কৃতে গর্ভসন্ধি) or counterturn which destroys that expec-

* These are common to all plays ; peculiar to some are the songs of actors from the stage and the commoi.

tation, imbroils the action in new difficulties, and leaves you far distant from that hope in which it found you...... Lastly the Catastrophe.........the discovery or unravelling of the plot......

কিন্তু প্রথম থেকেই কাহিনী পঞ্চসন্ধিতে বিভক্ত হয়নি। এস্‌কিলাসের প্রথম নাটক The Suppliants গঠনে পঞ্চসন্ধির পরিস্ফুট রূপ পাওয়া যায় না। (এই অধ্যায়ের পরিশিষ্টে গ্রীক নাটকের গঠন নিদর্শন দ্রষ্টব্য)। সফোক্লিসের হাতেই গ্রীক নাটক পরিণত রূপ লাভ করে এবং নিম্নলিখিত অংশে বিভক্ত হয়—

গ্রীক নাটকের পরিণত রূপ সফোক্লিসের নাটকে

(এক) প্রোলোগ—বস্তু প্রবেশ
(দুই) প্যারোড—প্রবেশগীতি
(তিন) এপিসোড্—পাঁচটি সমবেত গীতে বিভক্ত কাহিনী অংশ (পরিশিষ্টে গঠন নিদর্শন দ্রষ্টব্য)
(চার) একসোডাস্—নিষ্ক্রান্তি-গীতি

দেখা যাচ্ছে সফোক্লিসের সময়ে কাহিনী পাঁচটি সমবেত সংগীত দ্বারা বিভক্ত হয়েছে তথা পাঁচটি পর্বে পরিকল্পিত হয়েছে। Eugenius বলেন সবক্ষেত্রে তা হয়নি [All we know of it is from the singing of their chorus and that too is so uncertain that in some of their plays we have reason to conjecture, they sung more than five times. —An Essay of Dramatic Poesy]। এই পরিকল্পনাই কালক্রমে অঙ্ক বিভাগে পরিণত হয়েছে (from this division of parts came in later Hellenistic times, the traditional five acts of drama)। নাট্যকার

সেনেকার নাটকেই কি প্রথম অঙ্কবিভাগ?

সেনেকাব (খৃঃ পূঃ ৪-খৃঃ অব্দ-৬৫) নাটকেই নাকি পঞ্চাঙ্কবিভাগ রীতি স্পষ্টভাবে প্রথম দেখা যায় এবং ট্র্যাজেডি-কমেডির বিভাগ প্রথা হয়ে দাঁড়ায়। [But what poet first limited to five, the number of the acts I know not, only see it so firmly established in the time of Hora'ce that he gives it for a rule in Comedy: "Neu brevior quinto neu sit producitor actu"—Dryden: An Essay of Dramatic Poesy.

হোরেসের উক্তি—Let no play be either shorter or longer than five acts. —Horace: Satires, Epistles, Ars Poetica: Translated by H. R. Fairlough.

"The five-act shape for tragedy and comedy alike was thus definitely set."—Nicoll.]

তবে এই সম্বন্ধে অর্থাৎ সেনেকার নাটকেই প্রথম অঙ্কবিভাগ দেখা দেয় কি না সেই বিষয়ে কয়েকটি কথা বলার আছে। সেনেকার জীবৎকাল খৃঃ পূঃ ৪ থেকে ৬৫

খৃষ্টাব্দ। তাঁর পূর্ববর্তী প্লটাসের (Titus Macceius Plautus) জন্ম ২৫৪ খৃষ্ট পূর্বাব্দে এবং মৃত্যু ১৮৪ খৃঃ পূর্বাব্দে। এই প্লটাসের নাটক The Twin Menaechmi (২০০ খৃঃ পূঃ)-র গঠনে দেখা যায় (Understanding Drama—by Cleanth Brooks & Robert B. Heilman)—প্রথমে প্রোলোগ আর তার পরেই প্রথম অঙ্কের প্রথম দৃশ্য। এমনি ভাবেই প্রথম অঙ্কে চারটি দৃশ্য, দ্বিতীয় অঙ্কে তিনটি দৃশ্য, তৃতীয় অঙ্কে তিনটী দৃশ্য, চতুর্থ অঙ্কে তিনটি দৃশ্য ও পঞ্চম অঙ্কে নয়টি দৃশ্য। নাটকখানি যদি যথাযথভাবে মুদ্রিত হয়ে থাকে তাহলে বলতেই হবে অঙ্কবিভাগ রীতির প্রবর্তক সেনেকা নিশ্চয়ই হতে পারেন না। তারপর প্লটাসকেও প্রবর্তক বলা যায় কি না বিচার্য বিষয়। তাঁরও আগে যে অঙ্ক পরিচ্ছিন্ন নাটক ছিল তারও প্রমাণ আছে।

প্লটাসের নাটকে অঙ্কবিভাগ

আলেকজান্দারের সমসাময়িক নতুন কমেডি (New Comedy) নামে আখ্যাত কমেডি নাটকের সাহিত্যিক নিদর্শন কিছু কিছু আবিষ্কৃত হয়েছে। এই সময়কার নাট্যকারদের মধ্যে অন্যতম মিনান্দার (৩৪৩ খৃঃ পূঃ—২৯২ খৃঃ পূঃ)। তাঁর নাটক—এপিত্রেপোনটিস্ (Epitrepontes)-এর পরিচয় প্রসঙ্গে নাট্যশাস্ত্রকার নিকল লিখেছেন—"In the First Act we are introduced......The Second Act opens...The Third Act reveals......In the Fourth Act......The last Act shows......" ইত্যাদি।

মিনান্দার-এ অঙ্কবিভাগ

সমালোচক নিকলের উক্তি সত্য হলে অর্থাৎ মিনান্দারের নাটক অঙ্কপরিচ্ছিন্ন হলে প্লটাসেরও আগে অঙ্কবিভাগ রীতির নিদর্শন পাওয়া যাচ্ছে। আমরা জানি পুরোনো কমেডিতে; অর্থাৎ এরিস্টোফেনিসের এগারোখানি নাটকে অঙ্কবিভাগ রীতি নেই। তারপর মধ্যকালীন কমেডিতেও (খৃঃ পূঃ চতুর্থ শতকের প্রথম থেকে ৩৩০ খৃঃ পূঃ পর্যন্ত) এই বিভাগ রীতির কোন সন্ধান পাওয়া যায় না। এই অবস্থায় নতুন কমেডির যুগেই (৩৩০ খৃঃ পূর্বাব্দের পরবর্তীকালে) অঙ্কবিভাগ রীতি দেখা দিয়েছে —অগত্যা এই সিদ্ধান্তই করতে হবে। তারপর সেনেকার আমলে ট্র্যাজেডি ও কমেডিতে পঞ্চাঙ্কবিভাগরীতি প্রথা হয়ে দাঁড়িয়েছিল।

এরই কিছুকাল পরে অন্ধকার যুগের শুরু—সভ্যতা ও সংস্কৃতি রাহুগ্রস্ত চাঁদের মত আচ্ছন্ন হয়ে পড়ল। বর্বর জাতির আক্রমণে রোমীয় সভ্যতা বিপর্যস্ত, সংস্কৃতি যেন অসাড় মৃতপ্রায়। তাই দেখা যায়—মধ্যযুগে ইয়োরোপীয় সভ্যতা যেন নতুন করে জন্ম নিল, শৈশব থেকেই আবার তার জীবনযাত্রা শুরু হল। গ্রীক-রোমের উত্তরাধিকার বঞ্চিত সমাজ নতুনভাবে সংস্কৃতি সাধনার পথে এগিয়ে গেল। নাট্যরচনা Liturgical drama-র স্তর থেকে নতুন করে যাত্রা শুরু করল। এই নাটিকা সম্বন্ধে নিকলের উক্তিটি স্মরণীয়,—"after all the wealth of Greek endeavour and imitation of the Greek and Rome, the theatre in the tenth century made a fresh start, in the form of a tiny *four-line*

playlet inserted into the Easter service"। পরবর্তী Miracle ও Morality নাট্য এই ছোট আরম্ভেরই পরিণততর রূপ।

এই অন্ধকার যুগের অবসান ঘটে রেনেসাঁস যুগের অভ্যুদয়ে। লাতিন সাহিত্যের এবং লাতিন মাধ্যমে গ্রীক সাহিত্যের সঙ্গে সংযোগ স্থাপিত হওয়ায় সংস্কৃতির পুনরুজ্জীবন আরম্ভ হল—প্রথমে ইতালীতে এবং ক্রমে ফ্রান্স, স্পেন ও ইংলণ্ডে। পঞ্চদশ শতকের শেষভাগে, ইতালীর রাজসভাগুলোতে প্লটাস, টেরেন্স ও সেনেকার নাটকের অভিনয়ের মাধ্যমে নাট্যসাহিত্যের পুনরভ্যুত্থানের পথ প্রস্তুত হল। নাট্যগৃহ নির্মাণে, নাট্যরচনায় ও অভিনয়ে জোয়ার এল। ইতালীর ঢেউ, ফ্রান্স স্পেন হয়ে ইংলণ্ডের উপকূলে গিয়ে স্পন্দন জাগাল। নতুন যুগের নতুন আবেগে নাট্যসাহিত্যে প্রাণের লক্ষণ দেখা দিল। ষোড়শ সপ্তদশ শতাব্দীতে ইতালী, স্পেন, ইংলণ্ড প্রভৃতি দেশে নাট্যসাহিত্যের ক্ষেত্রে চিত্তাকর্ষক ফসল ফলতে আরম্ভ করে। ইংলণ্ডে তো যাকে বলে 'সোনার ফসল'—মার্লো, শেক্‌সপীয়রের মত প্রদীপ্ত প্রতিভার বিকাশ হল।

রেনেসাঁস যুগের সামনে নাটকের দৈহিক গঠনের আদর্শ হিসেবে সেনেকা প্রভৃতির নাটকের আদর্শ উপস্থিত ছিল বটে, কিন্তু সব নাটকেরই গঠনে যে একইরকম অঙ্কবিভাগ অনুসৃত হয়েছিল তা নয়। দেখা যায় ষোড়শ শতকের শেষভাগের অন্যতম বিখ্যাত নাট্যকার মার্লোর (১৫৬৪-৯৩) 'ডক্টর ফস্‌টাস্' নাটকখানির এবং 'টেম্বারলেন' নাটকখানির গঠনে পঞ্চাঙ্কবিভাগ অনুসৃত হয়নি।

ষোড়শ-সপ্তদশ-অষ্টাদশ শতকে অঙ্কবিভাগ

ডক্টর ফস্‌টাস্ নাটকখানিতে কোন অঙ্কবিভাগ নেই, তাতে প্রথমে প্রলোগ আর তারপরেই এক দুই ক্রমে চোদ্দটি দৃশ্য (Scene)। দ্বিতীয় নাটক টেম্বারলেন (১৫৮৭-৮৮)-এর বৈশিষ্ট্যও লক্ষণীয়। এই নাটকখানি দুইখণ্ডে বিভক্ত। এই খণ্ডে-বিভক্ত গঠনরীতি এবং দৃশ্যের পর দৃশ্যযোজনা রীতি পরবর্তীকালে বার্নার্ড'শ, গলসওয়ার্দি এবং হার্ডির নাটকে দেখা যায়। শেক্‌সপীয়রে অবশ্য অঙ্কবিভাগ ও দৃশ্যবিভাগই অনুসৃত। তারপর সপ্তদশ শতকের ফরাসী নাটকে নাট্যকার পিয়েরি কর্নেই (১৬০৬-৮৪) এবং রাসিনের (১৬৩৯-৯৯) নাটকে দৃশ্যযুক্ত অঙ্কবিভাগই (পঞ্চাঙ্ক) অবলম্বিত হয়েছে। অষ্টাদশ শতকে এবং উনিশ শতকের প্রথমার্ধ পর্যন্ত এই পঞ্চাঙ্ক-বিভাগরীতি প্রধানত অনুসৃত।

উনবিংশ ও বিংশ শতকের দ্বিতীয়ার্ধে নাটকের অবয়বসংস্থানে প্রথা অপেক্ষা বিষয়বস্তুর বা কাহিনীর ক্রমবৃদ্ধির সহজ বা প্রবৃত্তির ঝোঁককেই প্রাধান্য দেওয়া হয়েছে। নরওয়ের হেনরিক ইবসেন (১৮২৮-১৯০৬)-এর নাট্যসাহিত্য পর্যালোচনা করে দেখা যায়—ইবসেন কোন বাঁধাধরা নিয়ম মেনে চলেননি। যদিও নাট্যকার লেসিঙের একাঙ্ক নাটক 'ইহুদী' লেখা হয় ১৭৫৫ খৃষ্টাব্দে, তবু তাঁর একাঙ্কিকা The Warrior's Barrow (১৮৫০ এ অভিনীত) একাঙ্ক নাট্যসাহিত্যের নতুন পথপ্রদর্শক বলা যেতে পারে।

উনবিংশ ও বিংশ শতকে অঙ্কবিভাগ

তাঁরই কনিষ্ঠ সমসাময়িক সুইডেনের আগস্ট স্ট্রিণ্ডবার্গের (১৮৪৯-১৯১২) নাটকে একাঙ্ক নাটকের চমৎকার কৃতিত্বের নিদর্শন পাওয়া যায়।

বিশ্বনাট্যসাহিত্যের ক্রমবিকাশ আলোচনায় ইবসেন, স্ট্রিণ্ডবার্গ ও বিয়োর্নস্টার্নে বিয়োর্নসন (Bjornsterne Bjornson—১৮৩২-১৯১০) অবশ্য উল্লেখযোগ্য কেন, তা এখানেই দেখা যাবে। বিষয়বস্তুর প্রকৃতি অনুসারে সন্ধিবিভাগ ইবসেনের আবিষ্কার না হলেও, তিনিই যে এর নতুন প্রবর্তক এবিষয়ে সন্দেহ নেই। তাঁর The Warrior's Barrow যেমন একাঙ্ক নাটিকা তেমনি Emperor and Galiban (১৮৭৩) দশাঙ্ক মহানাটক। এই দুই সীমান্তের মধ্যে আছে কোনটি তিনাঙ্ক, কোনটি চতুরঙ্ক, কোনটি বা পঞ্চাঙ্ক। তবে বিশেষ লক্ষণীয় ইবসেনের অঙ্কবিভাগের বৈশিষ্ট্যটি। তাঁর অঙ্কগুলি দৃশ্যবিভক্ত নয়। প্রত্যেকটি অঙ্ক যেন একটি সম্পূর্ণ দৃশ্য। এই রীতিটি পরবর্তীকালে বিশেষ-ভাবে অনুসৃত হয়েছে।

তারপর স্ট্রিণ্ডবার্গের রচনায় একাঙ্ক নাটক যেমন আছে তেমনি আছে যাকে বলা হয়েছে expressionistic drama ও পর্ববিভক্ত নাটক [To Damascus (1898) —Part I & II] এতে মার্লোর পর্ববিভক্ত নাটকের পুনর্জন্ম হয়েছে বলা যেতে পারে। অবশ্য কেবল গঠনের হিসেবেই Bjornsonএর Sigurd the Bastard (১৮৬২) নাটকেও পর্ববিভক্ত ও গ্রীক ত্রিপর্বক নাটকের পুনরাবির্ভাবের নিদর্শন পাওয়া যায়। [তাঁর Beyond Human Powerও দুইখণ্ডে বিভক্ত, অবশ্য প্রত্যেক খণ্ডই স্বতন্ত্র ও স্বয়ংসম্পূর্ণ]

এই প্রবৃত্তিই পরবর্তীকালে ইয়োরোপীয় নাটকে আত্মপ্রকাশ করতে থাকে। Back to Methuselah (১৯২২) নাটকের মহানাটকীয় খণ্ডবিভক্ত রূপ, ওস্কার ওয়াইল্ডের একাঙ্ক ট্রাজেডি [Salome (A tragedy in one act) 1891] দৃশ্যবিহীন চতুরঙ্ক,—A Woman of No Importance, An Ideal Husband প্রভৃতি, গলস্ওয়ার্দির দৃশ্যযুক্ত তিনাঙ্ক ও চতুরঙ্ক নাটক, অঙ্কবিহীন দৃশ্যপরম্পরা (The Little Dream, The Little Man) শুধুমাত্র একটি দৃশ্য (Hall Marked, Defeat the Sun, Punch and Go) এবং খণ্ডে-বিভক্ত ও প্রোলোগ এপিসোড-যুক্ত Escape; টমাস হার্ডির The Dynasts (An Epic Drama—Part I & II, ১৯টি অঙ্ক ১৩০টি দৃশ্য); এবং আধুনিক একাঙ্ক নাটিকায়, অঙ্ক দৃশ্যবিভাগের নানারূপ বৈচিত্র্য দেখা যায়।

অঙ্কবিভাগের উৎপত্তি ও নানারকমের বিকাশের ঐতিহাসিক আলোচনা এখানেই শেষ করা যাক। এর তত্ত্বগত আলোচনা অধ্যায়ের প্রথমেই করা হয়েছে এবং এই সিদ্ধান্তেই উপনীত হওয়া গিয়েছে যে অঙ্কবিভাগের ভিত্তি, কাহিনীর ক্রমবিকাশের স্বাভাবিক সন্ধিপর্যায়—মুখ, প্রতিমুখ, গর্ভ, বিমর্ষ, উপসংহার। কাহিনীর এই পঞ্চপার্বিক প্রবণতা কোথাও সংক্ষিপ্ত আকারে ত্রিপর্বিক গঠনে, কোথাও বা চতুষ্পার্বিক গঠনে আত্মপ্রকাশ করে। যেখানে একটিমাত্র পরিস্থিতিকেই রূপ দেওয়ার চেষ্টা করা হয়, যেমন একাঙ্ক নাটিকাদিতে—সেখানে কাহিনীর সন্ধিগুলি আরও সংক্ষিপ্ত ও অন্তর্নিহিত

রূপে বর্তমান থাকে। কোথাও একাধিক সন্ধি নিয়ে একটি অঙ্ক পরিকল্পিত হয় বলে, কোথাও বা মুখ-প্রতিমুখ সংক্ষেপিত করে গর্ভসন্ধিতে উপস্থিত হওয়ায় পঞ্চসন্ধির অস্তিত্ব ঠিক ধরা যায় না, কিন্তু সূক্ষ্ম বিশ্লেষণের আলোকে পঞ্চসন্ধি বিন্যাসের রূপটি একেবারে না পাওয়া যায় তা নয়। উপসংহারে এই কথাই বলা যায় যে, অঙ্কবিভাগ শেষপর্যন্ত বিষয়-বস্তুর, অর্থাৎ ঘটনার প্রকৃতি ও ব্যাপ্তির দ্বারাই নিয়ন্ত্রিত হয়। কাহিনীকে যেখানে মোটা-মুটি তিনটি পর্বে ভাগ করা যায় সেখানে নাটক তিনাঙ্ক, যেখানে চারটি পর্বে সেখানে চতুরঙ্ক এবং যেখানে পাঁচটি বা পুরো পর্বে ভাগ করা যায় সেখানে নাটক পঞ্চাঙ্ক হয়। কাহিনীর পর্ব বা পর্যায়ই অঙ্কবিভাগের নিয়ামক।

নাট্যসাহিত্যের অবয়ব সংস্থানের ধারাবাহিক পরিচয় দেওয়ার সময় প্রাচীন গ্রীক নাট্যসাহিত্যের পরেই সংস্কৃত নাট্যসাহিত্যের আলোচনা বাঞ্ছনীয়—অবশ্য ভরত আগে কি এরিস্টটল আগে এই প্রশ্নের নিঃসংশয় মীমাংসা না করা পর্যন্ত এ সিদ্ধান্ত প্রশ্নাধীন থাকবেই। তবে ভারতীয় সভ্যতার আপেক্ষিক প্রাচীনত্ব স্বীকার করে নিলেও নাট্য-সাহিত্যের বিষয়ে আমরা এমন কোন দলিল দেখাতে পারি না যা আমাদের প্রাচীনত্বকে অবিসংবাদিত ভাবে প্রতিষ্ঠিত করতে পারে। খৃষ্ট পূর্বাব্দীয় নাট্যসাহিত্যের হিসেব ও তুলনা করতে গেলেই আমাদের দৈন্য স্পষ্টভাবেই চোখে পড়বে। এইসকিলাস্, সফোক্লিস্ ইউরিপিডিস, এরিস্টোফেনিসের সমকক্ষ হতে পারেন এমন একজন নাট্যকারকেও আমরা দেখি না। সুতরাং রামায়ণ মহাভারত, পাণিনির ব্যাকরণ, কৌটিল্যের অর্থশাস্ত্রে 'নটনর্তক' শব্দ পাওয়া গেলেও প্রাচীন নাটকের প্রদর্শনীতে আমাদের স্থান গ্রীক নাটকের পরে ছাড়া আগে নয়। আর সেই কারণেই গ্রীক নাট্যসাহিত্যকেই সঙ্গে সঙ্গে প্রতীচ্য নাট্যসাহিত্যকে প্রথমে স্থান দেওয়া হয়েছে।

সংস্কৃত নাটকে অবয়ব সংস্থান

ভারতবর্ষের প্রাচীনতম নাট্যশাস্ত্রকার ভরত এবং তাঁর নাট্যশাস্ত্রই আমাদের প্রাচীন-তম সাহিত্যশাস্ত্র। এই নাট্যশাস্ত্রের কাল সম্বন্ধে আমরা না-জানার মতই জানি। তবে এটুকু বেশ ভালোভাবেই জানা যায় যে ভরতের সময়ে নাট্যসাহিত্য দশরূপকে বিভক্ত হয়ে গিয়েছে, প্রেক্ষাগৃহ ও অভিনয় উন্নত ধরনের হয়েছে এবং সমাজের বাস্তব সম্পদ এবং সংস্কৃতিও বেশ লক্ষণীয় অবস্থায় পৌছে গিয়েছে।

সুতরাং এ কথা না বললেও স্পষ্ট যে, ভরতের নাট্যশাস্ত্র রচনাকালের আগে আরো অনেকখানি ইতিহাস পড়ে আছে। সে ইতিহাস—মহাকাব্যযুগ, সূত্রযুগ, উপনিষদ্‌যুগ, ও ব্রাহ্মণযুগের মধ্যে দিয়ে বৈদিক যুগকে ছাড়িয়েও আরো অতীতে গিয়ে শেষ হয়েছে। অতএব ভরতের নাট্যশাস্ত্রে ভারতীয় নাট্যসাহিত্যের উৎপত্তি ও আকার-প্রকারের যে পরিচয় পাওয়া যায়, তা-ই এবিষয়ে সবকথা নয়—আরো অনেক কথা তার পেছনে আছে। যাই থাক্ আমাদের উপস্থিত আলোচ্য—নাটকের অবয়ব-সংস্থান বা গঠন।

বলা বাহুল্য অবয়ব-সংস্থানের প্রশ্নের সঙ্গে উদ্ভব ও ক্রমবিকাশের ইতিহাসের ঘনিষ্ঠ যোগ বর্তমান। কারণ উদ্ভবকালের অপরিণত রূপই ক্রমবিকাশের মধ্যে দিয়ে পরিণত রূপলাভ করে থাকে। ক্রমবিকাশের স্বাভাবিক নিয়মই এই। ভারতীয় নাট্য-

সাহিত্যকেও এই ক্রমবিকাশের ধারাপথে এগুতে হয়েছে কিন্তু আক্ষেপের কথা এই যে সে ধারার কোন সুস্পষ্ট নিদর্শন পাওয়া যায় না। আর্যগোষ্ঠীর প্রাচীনতম সাহিত্যিক স্মৃতিস্তম্ভ বৈদিক সূক্তগুলোর মধ্যে উক্তি-প্রত্যুক্তি রীতিতে রচিত কয়েকটি সূক্ত পাওয়া যায় বটে কিন্তু তাতে দৃশ্যকাব্যের লক্ষণ থাকলেও তাকে 'নাট্য' বলা সমীচীন নয়। অন্ততঃ তারা নাট্যবীজ—এইটুকু বলাই যথেষ্ট। তারপর এক বিরাট কালের ব্যবধান এবং নাট্যসাহিত্যশূন্য ব্যবধান। একদিকে বৈদিক সূক্ত অন্যদিকে ভাস, অশ্বঘোষ, মাঝখানে বিরাট এক নিষ্ফল শূন্যতা। এই কারণেই সংস্কৃত নাটকের প্রথম রূপ কি তা নিশ্চিতভাবে বলার উপায় নেই। অগত্যা ভরতের নাট্যশাস্ত্রের সাক্ষ্যকেই প্রথম ও নির্ভরযোগ্য প্রমাণ হিসেবে গ্রহণ করে সংস্কৃত নাটকের অবয়ব-সংস্থান নির্দেশ করতে এগুতে হবে।

নাট্যবেদ সম্পর্কে বলতে গিয়ে ভরত লিখেছেন,—

ভরতের নাট্যশাস্ত্রে অবয়ব সংস্থান

নাট্যবেদং ততশ্চক্রে চতুর্বেদাঙ্গসম্ভবম্
জগ্রাহ পাঠ্যং ঋগ্বেদাৎ সামেভ্যোগীতমেব চ
যজুর্বেদাদভিনয়ান্ রসানাথর্বনাদপি। (নাট্যশাস্ত্র)

চতুর্বেদের অঙ্গ থেকেই নাট্যবেদ রচিত হল। ঋগ্বেদ থেকে পাঠ্য (সংলাপ) সামবেদ থেকে গীত, যজুর্বেদ থেকে অভিনয় ও অথর্ববেদ থেকে রস সংগ্রহ করে নাট্যবেদ সৃষ্টি করা হল। অর্থাৎ নাট্যাভিনয়ের অঙ্গ, সংলাপ, সংগীত, অভিনয় ও রস। এই নাট্য,—ব্রহ্মার ঘোষণা সত্য হলে—ত্রিলোকের ভাবানুকীর্তন··· নানাভাবোপসম্পন্ন ও নানাবস্থান্তরাত্মক লোকবৃত্তানুকরণ এবং এতে,—

ন তচ্ছ্রুতং ন তচ্ছিল্পং ন সা বিদ্যা ন সা কলা
নাসৌ যোগো ন তৎকর্ম যন্নাট্যেঽস্মিন্ন দৃশ্যতে।

ভরতের মতে নাট্যাভিনয়ের প্রথম কাজ—রঙ্গপূজা। কারণ 'অপূজয়িত্বা রঙ্গং তু নৈব প্রেক্ষাং প্রবর্তয়েৎ।' অধিকন্তু—'যজ্ঞেন সংমতং হ্যেতদ্রঙ্গদৈবতপূজনম্।' [নাট্যশাস্ত্রের তৃতীয় অধ্যায়ে রঙ্গদৈবত পূজাবিধান সবিস্তারে লিখিত]

দ্বিতীয় কাজ এবং নাট্যরচনার প্রথম কাজ—পূর্বরঙ্গ—

যস্মাদ্রঙ্গপ্রয়োগোঽয়ং পূর্বমেব প্রযুজ্যতে
তস্মাদয়ং পূর্বরঙ্গো বিজ্ঞেয়ো দ্বিজসত্তমা।

নাট্যবস্তু আরম্ভ করার আগে রঙ্গবিঘ্নের উপশান্তির জন্যে কুশীলবরা যা করেন তাই পূর্বরঙ্গ। [যন্নাট্যবস্তুনঃ পূর্বং রঙ্গবিঘ্নোপশান্তয়ে কুশীলবাঃ প্রকুর্বন্তি পূর্বরঙ্গ স উচ্যতে।—সাহিত্যদর্পণ]

পূর্বরঙ্গের অঙ্গ অনেক। এই অঙ্গগুলো তন্ত্রীভাণ্ডযোগে ও পাঠ্যযোগে নিষ্পাদ্য।

এক ॥ প্রত্যাহার··· (কুতপস্য বিন্যাস···

দুই ॥ অবতরণ··· (গায়কানাং নিবেশনম্···

পূর্বরঙ্গের অঙ্গ

তিন ॥ আরম্ভ··· (পরিগীত ক্রিয়ারম্ভ···

চার ॥ আশ্রাবণা··· (আতোদ্যরঞ্জনার্থং···[নিগীত, নির্গীত]

(দৈত্যতোষক)

পাঁচ ॥ বক্ত্রপানি··· (বাদ্যবৃত্তিবিভাগার্থং···

(দানবতোষক)

ছয় ॥ পরিবন্দ (ঘট্ট) না··· (

(রাক্ষসতোষক)

সাত ॥ সংঘোটনা··· (পাণিবিভাগার্থং···

(গুহ্যকতোষক)

আট ॥ মার্গসৌ (সা) রিত··· (তন্ত্রীভাণ্ডসমাযোগাৎ···

(যক্ষতোষক)

নয় ॥ আসারিত··· (কালপাতবিভাগার্থং···

দশ ॥ গীতবিধি··· (কীর্তনাদ্দেবতানাং···

(দেবতোষক)

এগারো ॥ বর্ধমান···

(রুদ্রতোষক)

বারো ॥ তাণ্ডব

তেরো ॥ উত্থাপন··· (যস্মাদুত্থাপয়ত্যত্র প্রযোগং নান্দিপাঠকাঃ

(ব্রহ্মাতোষক)

চৌদ্দ ॥ পরিবর্তন·· (লোকপালানাং পরিবৃত্য···বন্দনানি···

(লোকপালতোষক)

পনেরো ॥ নান্দী··· (আশীর্বচন সংযুক্তা···দেবদ্বিজনৃপাদীনাং···

(চন্দ্রমাতোষক)

ষোলো ॥ শুষ্কাবকৃষ্টে··· (জর্জর শ্লোকদর্শক···

(নাগপিতৃগণ)

সতেরো ॥ রঙ্গদ্বার··· (বাগঙ্গাভিনয়াত্মকম্···

(বিষ্ণুতোষক)

আঠারো ॥ চারী··· (শৃঙ্গারস্য প্রচরণাৎ···চারী

উনিশ ॥ মহাচারী··· (রৌদ্রপ্রচরণাৎ···মহাচারী

কুড়ি ॥ ত্রিগত··· (বিদূষকঃ সূত্রধারস্তথা বৈ পারিপার্শ্বকঃ
যত্র কুর্বন্তি সংজল্পং তত্রাপি ত্রিগতং মতম্)

একুশ ॥ প্ররোচনা··· (উৎক্ষেপেণ কাব্যস্য হেতুযুক্তিব্যপাক্রিয়া
সিদ্ধেনামন্ত্রণা যা তু বিজ্ঞেয়া সা প্ররোচনা

পরিবর্তের প্রথমটির শেষে .... আরম্ভ হলে সূত্রধার প্রবেশ করবেন। তাঁর পাশে থাকবে দুই পারিপার্শ্বক এবং তাদের হাতে থাকবে ভৃঙ্গার ও জর্জর। সূত্রধার

প্রথমে ব্রহ্মার্চনের জন্যে পঞ্চপদ অগ্রসর হবে (পঞ্চপদী)। এরই নাম বিষ্ণুপদী। তারপর ব্রহ্মার্চনান্তে 'অভিবাদনানি কার্যানি ত্রীনি হস্তেন ভূতলে'—এই সমস্তই বন্দনা-ভিনয় হবে। তারপর তৃতীয় পরিবর্তে আচমন জর্জরগ্রহণ প্রভৃতি। চতুর্থ পরিবর্ত খুব দ্রুতলয়ে সম্পন্ন করতে হবে, তারপর দিগ্‌বন্দনা। পূর্বে শক্রকে, দক্ষিণে যমকে, পশ্চিমে বরুণকে এবং উত্তরে কুবেরকে বন্দনা করবেন। তারপর জর্জরপূজার শেষে সূত্রধার নান্দীপাঠ করবেন। তারপর শুষ্কাবকৃষ্টা। জর্জরকে নামিয়ে রেখে পরে 'চারী' (শৃঙ্গাররসসংযুক্তাং পঠেদার্যাং বিচক্ষণা)। তারপর মহাচারী (দ্রুতলয়ান্বিত রৌদ্ররসযুক্ত শ্লোক)। মহাচারী গীতের পর ত্রিগত ও প্ররোচনা। এর পরে সূত্রধারের নিষ্ক্রমণ এবং স্থাপকের (সূত্রধারগুণাকৃতি) প্রবেশ।

স্থাপক—

কুর্যাদন্তরচারীং চ দেবব্রাহ্মণসংশনীম্
... ...
প্রসাদ্য রঙ্গং বিধিবৎ কবের্নাম চ কীর্তয়েৎ
প্রস্তাবনাং ততঃ কুর্যাৎ কাব্যপ্রখ্যাপনাশ্রয়ম্।

এবং এইভাবে—প্রস্তাব্যৈবং তু নিষ্ক্রমেৎ কাব্যপ্রস্তাবকস্ততঃ। [প্রস্তাবনা পাঁচরকম—

উদ্‌ঘাত্যকঃ কথোংঘাতঃ প্রয়োগাতিশয়স্তথা
প্রবর্তকাবলোগিতে পঞ্চপ্রস্তাবনা ভেদাঃ। —সাহিত্যদর্পণ]

এরপর নাট্যবস্তু বা কাহিনী অংশ।

নাট্যের শরীর ইতিবৃত্ত—ইতিবৃত্তং হি নাট্যস্য শরীরম্ পরিকীর্তিতম্। এই শরীরে পাঁচটি সন্ধি এবং সেগুলো কাহিনীর পাঁচটি পর্ব,—প্রারম্ভ, প্রযত্ন, প্রাপ্তিসম্ভব, নিয়তফলপ্রাপ্তি ও ফলযোগ থেকে উদ্ভূত। ভরতের মতে প্রত্যেক প্রারব্ধ কার্যেরই এই পাঁচটি অবস্থা অনুক্রমে হয়ে থাকে, অর্থাৎ নাটকের পঞ্চসন্ধি বিভাগের ভিত্তি কাহিনীর ক্রমপরিণতিরই পাঁচটি অবস্থা বা পর্যায়। বিশেষ লক্ষণীয় এই যে পঞ্চ-সন্ধিবিভাগের তথা পঞ্চাঙ্ক বিভাগের মূলকারণ কি এই প্রশ্নের আলোচনা একমাত্র ভরতের নাট্যশাস্ত্রেই প্রথম করা হয়েছে। আর কেউ এত আগে এই প্রশ্নের মীমাংসা করেন নি—এমন কি এরিস্টটলও নয়।

কাহিনীর পাঁচটি পর্বই পঞ্চসন্ধিতে পরিণত হয়েছে।

এক ॥	আরম্ভ ···	মুখ	=	বীজসমুৎপত্তি
দুই ॥	প্রযত্ন ···	প্রতিমুখ	=	বীজস্যোৎঘাটন
তিন ॥	প্রাপ্তিসম্ভব ···	গর্ভ	=	উদ্ভেদস্তস্য বীজস্য
চার ॥	নিয়তাপ্রাপ্তি ···	বিমর্ষ	=	গর্ভান্নির্ভিন্নবীজার্থ
পাঁচ ॥	ফলযোগ ···	নির্বহণ	=	সমানয়নমর্থানাম্

তবে *দশরূপকের প্রত্যেকখানিতে সন্ধির সংখ্যা পাঁচ নয়। নাটকের সন্ধিসংখ্যা

*নাটকং সপ্রকরণমঙ্কো ব্যায়োগ এব চ
ভাণঃ সমবকারশ্চ বীথি প্রহসনং ডিমঃ
ঈহামৃগশ্চ বিজ্ঞেয়ো দশমো নাট্যলক্ষণে। —নাট্যশাস্ত্র: অষ্টাদশ অধ্যায়

পাঁচ। প্রকরণের ক্ষেত্রে সব সময় পাঁচটি সন্ধি নেই। কিন্তু অন্যান্য রূপকের সন্ধিসংখ্যা পাঁচের কম। এবিষয়ে একটি তালিকা উপস্থিত করা গেল।

নাম	প্রকৃতি	বিযুক্তি
ডিম ও সমবকার	চতুঃসন্ধিক	'বিমর্ষ'-হীন
ব্যায়োগ ও ঈহামৃগ	ত্রিসন্ধিক	'গর্ভ' ও 'বিমর্ষ'-হীন
প্রহসন, বীথি, অঙ্ক, ভাণ,	দ্বিসন্ধিক	'গর্ভ' 'বিমর্ষ' ও 'প্রতিমুখ-হীন'

এই বিভাগের ভিত্তিতেই অঙ্কবিভাগ গড়ে উঠেছে বটে কিন্তু অঙ্কের সংখ্যাবিষয়ে বাঁধা ধরা কোন নিয়ম নেই অর্থাৎ দশরূপকের প্রত্যেকের অঙ্কসংখ্যা সমান নয়। দশরূপকের অঙ্কবিভাগের নির্দেশ এইরকম—

	রূপক*	অঙ্কসংখ্যা	সন্ধি	
এক ॥	নাটক ···	পাঁচ থেকে দশপর্যন্ত···	মুখ-প্রতিমুখ-গর্ভ-বিমর্ষ-নির্বহণ	(৫)
দুই ॥	প্রকরণ ···	ঐ ···	ঐ	(„)
তিন ॥	সমবকার ···	তিন ···	মুখ-প্রতিমুখ-গর্ভ- × -নির্বহণ	(৪)
চার ॥	ঈহামৃগ ···	চার ···	মুখ-প্রতিমুখ- × - × -নির্বহণ	(৩)
পাঁচ ॥	ডিম ···	চার ···	মুখ-প্রতিমুখ-গর্ভ- × -নির্বহণ	(৪)
ছয় ॥	ব্যায়োগ ··· ···	এক ··	মুখ-প্রতিমুখ- × - × -নির্বহণ	(৩)
সাত ॥	উৎসৃষ্টিকাঙ্ক ···	এক ···	মুখ- × - × - × -নির্বহণ	(২)
আট ॥	প্রহসন ···	এক ···	মুখ- × - × - × -নির্বহণ	(২)
নয় ॥	ভাণ ···	এক ···	মুখ- × - × - × -নির্বহণ	(২)
দশ ॥	বীথি ···	এক ··	মুখ- × - × - × -নির্বহণ	(২)

নাট্যের শরীরগত সন্ধিবিভাগ ও অঙ্কবিভাগ সম্বন্ধে ভরতের নাট্যশাস্ত্রে এই পর্যন্তই পাওয়া যায়। আমরা এ পর্যন্ত দেখেছি ভরত-নির্দেশিত পূর্বরঙ্গের অঙ্গ সংখ্যা বহু। আর এ-ও লক্ষণীয় যে ভরত এই বাহুল্য বিষয়ে অবহিত ছিলেন এবং ছিলেন বলেই পূর্বরঙ্গ বিধান অধ্যায়ে নির্দেশ দিয়েছেন,—

> কার্যো নাতিপ্রসঙ্গোঽত্র নৃত্তগীতবিধিং প্রতি।
> গীতবাদ্যে চ নৃত্তে চ বিবৃধেঽতিপ্রসঙ্গতঃ
> খেদো ভবেৎ প্রযোক্তৃণাং প্রেক্ষকানাং তথৈব চ।

পরবর্তীকালে পূর্বরঙ্গবিধানের অঙ্গগুলি যথাক্রমে ও সম্পূর্ণভাবে অনুষ্ঠিত হত কিনা সন্দেহের বিষয়। 'নান্দ্যন্তে সূত্রধার' 'পাত্র প্রবেশ' করিয়ে নাট্যবস্তুতে প্রবেশ করে বোধহয় প্রযোক্তা ও প্রেক্ষক উভয়ের খেদ দূর করতেন। সাহিত্য-দর্পণ-কার বিশ্বনাথের উক্তির ভঙ্গী থেকেও সেই কথাই মনে হয়।*

> * প্রত্যাহারাদিকান্যঙ্গান্যস্য ভূয়াংসি যদ্যপি
> তথাপ্যবশ্যং কর্তব্যা নান্দী বিঘ্নোপশান্তয়ে।]

সংস্কৃত নাটকের গঠনেও কিছুটা প্রমাণ পাওয়া যায়। সাধারণতঃ 'ততঃ নান্দ্যন্তে সূত্রধার' দিয়েই নাটকের শুরু হয়েছে।

এবার কয়েকটি অতি লক্ষণীয় বিষয়ের প্রতি দৃষ্টি আকর্ষণ করে নাট্যশাস্ত্রোক্ত বিধি-বিধানের পরিচয় শেষ করা যাক্। প্রথমত, কাহিনীর স্বাভাবিক গতি পর্যায় আবিষ্কার অর্থাৎ কাহিনীর স্বাভাবিক গতি-প্রকৃতিতে পাঁচটি পর্যায় পাওয়া যায়। সেই পর্যায়ের ভিত্তিতেই সন্ধিবিভাগ গড়ে উঠেছে। এই সিদ্ধান্তটি অতিলক্ষণীয়।

দ্বিতীয়তঃ সন্ধির সঙ্গে অঙ্কবিভাগের আপাতযোগ থাকলেও অর্থাৎ এক-এক সন্ধির জন্যে এক-একটি অঙ্ক সাধারণ হিসাবে পাওয়া গেলেও সব ক্ষেত্রে তা সত্য নয়। একটি সন্ধির জন্যে একাধিক অঙ্ক যোজিত হতে পারে, আর তা পারে বলেই পঞ্চসন্ধিসমন্বিত নাটকে দশটি অঙ্কও সম্ভব আবার ত্রিসন্ধিক ঈহামৃগে চারঅঙ্ক, ত্রিসন্ধিক ব্যায়োগে একটি অঙ্কও সম্ভব। সুতরাং দেখা যাচ্ছে এক সন্ধির উপস্থাপনা যেমন একাধিক অঙ্কের সাহায্যে সম্ভব, তেমনি একাধিক সন্ধিকেও একটি অঙ্কের অন্তর্ভুক্ত করা চলে। সূত্রাকারে বলা যায়,—

ক ॥ সংস্কৃত নাটক (রূপক) মাত্রেই পঞ্চসন্ধিসমন্বিত নয়

খ ॥ যে কয়টি সন্ধি সেই কয়টি অঙ্ক, এটিও নিয়ম নয়।

গ ॥ সন্ধির সংখ্যা কম অথচ অঙ্কের সংখ্যা বেশী এমনও হতে পারে

ঘ ॥ সন্ধির সংখ্যা বেশী অথচ অঙ্কের সংখ্যা কম—তাও সম্ভব।

বিশেষভাবে স্মরণীয় সংস্কৃতসাহিত্যে একাঙ্ক নাটিকাও আছে।

নাট্যের উপাদান ও তার সংযোজনা

The truth is that we do not go back to Aristotle so much for the right answers as for the right question. (Lucas)

নাট্যসাহিত্যের সন্ধিবিভাগ এবং অঙ্কবিভাগ সম্বন্ধে আলোচনা শেষ হয়েছে। এই আলোচনা নাট্যের গঠন সম্পর্কিত আলোচনা বটে, কিন্তু তা কেবলমাত্র অবয়ব সংস্থানেরই আলোচনা। কোন দেহীর গঠনের আলোচনায় দেহের পর্ববিভাগের নির্দেশ, দেহের বহিঃপ্রকৃতির পরিচয় মাত্র। দেহীর অন্তরপ্রকৃতির পরিচয় দিতে হলে দেহের উপাদানের, উপাদানের সংযোজনার অর্থাৎ তথা প্রাণক্রিয়ার রীতিনীতির পরিচয় দেওয়া আবশ্যক। এক্ষেত্রেও নাট্যের অন্তরপ্রকৃতির আলোচনা মানেই নাট্যের উপাদান ও তাদের সংযোজনার আলোচনা। আদি শাস্ত্রকার মনীষী এরিস্টটলের আলোচনা দিয়েই তার সূত্রপাত করা যাক্।

ট্র্যাজেডির উপাদান নির্ধারণ প্রসঙ্গে তিনি লিখেছেন—Every tragedy, therefore, must have six parts, namely : plot, character, diction, thought, spectacle and song.

তারপরেই সাধারণভাবে মন্তব্য করেছেন,—"in fact every play containing

spectacular elements as well as character, plot, diction, song and thought."

অতএব এরিস্টটলের মতে নাটকের উপাদান ছটি—কাহিনী, চরিত্র, বাগরীতি, বা ভণিতি, ভাবনা, দৃশ্য এবং গীত। এই উপাদানগুলির সমবায়ে নাটকের সৃষ্টি হয় এবং উল্লিখিত উপাদানের মধ্যে গুরুত্বের মাত্রা হিসেবে এদের স্থান হল প্রথমে 'কাহিনী' তারপর 'চরিত্র', তৃতীয় 'ভাবনা', চতুর্থ 'ভণিতি', পঞ্চম 'সংগীত' ও শেষে 'দৃশ্য'।

এরিস্টটলের মতে কাহিনী—অর্থাৎ ঘটনা বা পরিস্থিতি কল্পনাই নাট্যের মুখ্য ব্যাপার। নাটক ঘটনা মাধ্যমে জীবনলীলার প্রকাশ। জীবনলীলা মাত্রেই ঘটনা-সাপেক্ষ। সুতরাং ঘটনা (action or plot) তথা কাহিনীই নাটকের মুখ্য উপাদান।

কাহিনীর ও চরিত্রের আপেক্ষিক গুরুত্ব নিয়ে আলোচনা করতে গিয়ে এরিস্টটল বলেছেন নাটক "……is an imitation, not of men but of an action and of life, and life consists in action and its end is a mode of action, not a quality ; character determines men's qualities but it is by their actions that they are happy or the reverse character comes in as subsidiary to the actions."

অর্থাৎ নাটক মানুষের (চরিত্রের) অনুকরণ নয়, ঘটনার অনুকরণ, জীবনের অনুকরণ. আর জীবন বলতে ঘটনাই বুঝায় এবং তার পরিণাম ঘটনাবিশেষ, কোন গুণবৈশিষ্ট্য নয়। চরিত্র বলতে মানুষের গুণধর্ম বুঝায় কিন্তু ঘটনা বা কার্য দিয়েই মানুষ সুখী বা দুঃখী হয়। চরিত্র কার্যেরই আনুষঙ্গিক রূপে নাটকে থাকে। এই উক্তির সমর্থনে তিনি আরো বলেন—চরিত্র সৃষ্টির বিশেষ মহিমা না থাকলেও ভালো ট্র্যাজেডি হতে পারে, কিন্তু ঘটনাচমৎকারিত্ব না থাকলে ট্র্যাজেডি হতেই পারে না। চরিত্র প্রকাশক ভালো ভালো উক্তি এবং প্রকাশ হিসেবে ও অর্থগৌরবে হয়ত খুবই পরিপাটি হতে পারে কিন্তু এই ধরনের উক্তি সাজিয়ে দিলেই, ভালো ট্র্যাজেডির রস সৃষ্টি করা যায় না, অন্যপক্ষে নাটক ভাবে ভাষায় দীন দুর্বল হলেও তাতে যদি খুব চিত্তাকর্ষক ঘটনা-বিন্যাসময় কাহিনী থাকে তবে রসের দিক দিয়ে সার্থক হয়ে উঠতে পারে। এই যুক্তির ভিত্তিতেই এরিস্টটল কাহিনীকেই (plot) নাটকের আত্মা বলে অভিহিত করেছেন।*

এরিস্টটলের মন্তব্যটির মধ্যে যে যথেষ্ট পরিমাণে সত্য আছে তা অস্বীকার করার উপায় নেই। চরিত্র বিশ্লেষণের ওপরেই জোর দেওয়া হোক আর ভাবনা বা বিচার-বিতর্কের ওপরেই জোর দেওয়া হোক, চিত্তাকর্ষক পরিস্থিতির তথা ঘটনার রসাত্মকতা কিছুতেই অস্বীকার করা যায় না। যে সব নাটক, চরিত্র-বিশ্লেষণের জন্য সুবিখ্যাত এবং যে সব নাটক সমস্যায় গভীর, আলোচনা ও বিচার-বিতর্কে সমৃদ্ধ সেই সব ক্ষেত্রেও

* If you string together a set of speeches expressive of character and well finished in point of diction and thought, you will not produce the essential tragic effect nearly, so well as will a play which, however deficient, in these respects, yet has a plot and artistically constructed incidents.

—artistically constructed incidents—চিত্তাকর্ষক ঘটনাবিন্যাসের চমৎকারিত্ব, রসোত্তীর্ণতার জন্য কম অপরিহার্য নয়। শেক্‌সপীয়র, ইবসেন, বার্নার্ড শ' এমন কি শেখভের নাটক বিশ্লেষণ করেও দেখানো যেতে পারে যে কৌতূহলোদ্দীপক পরিস্থিতি (situation) সৃষ্টির দিকে কারও উৎসাহ বা ঝোঁক কম নয়। এইদিক থেকে বিচার করলে, কাহিনী বা ঘটনা পরিকল্পনাকে 'নাটকের আত্মা' বলে এরিস্টটল অসমর্থনযোগ্য কোনকিছু বলেননি। অবশ্য একথাও মনে রাখা দরকার যে, ঘটনার ভিতর দিয়েই যেমন চরিত্রের অভিব্যক্তি তেমনি ব্যক্তিচরিত্রের জটিল ভাবের ক্রিয়া-বিক্রিয়া থেকেই ঘটনার জন্ম হয়। এই কারণেই জ্ঞান-বিচার-বুদ্ধির সঙ্গে সঙ্গে ব্যক্তি-চরিত্রের ধারণা যত গভীর ও ব্যাপক হয়েছে, সাহিত্যে-শিল্পে—জীবনের উপস্থাপনাই যার উদ্দেশ্য —গভীর ও জটিল চরিত্রের চাহিদা তত বেড়েছে। চমৎকারী ঘটনাবিন্যাসের সঙ্গে সঙ্গে চরিত্র-বিশ্লেষণও বিশেষভাবে কাম্য হয়ে উঠেছে, পরিস্থিতি পরিকল্পনাকে, চরিত্রচিত্রণের উপায় হিসেবে মনে করা হয়েছে। এই চাহিদারই ক্রমপরিণতি—দ্বন্দ্বের চাহিদা। দ্বন্দ্বময় চরিত্র অনেক বেশী চিত্তাকর্ষক বলে দ্বন্দ্বকেই নাটকের প্রাণ বলে ধরা হয়েছে। বলা হয়েছে 'conflict is the life of a drama'। কিন্তু একটু তলিয়ে দেখলেই দেখা যাবে—দ্বন্দ্বমাত্রেই পরিস্থিতিসাপেক্ষ—বিশেষ পরিস্থিতিতে চরিত্রের অন্তর্নিহিত ভাব-বন্ধের পারস্পরিক ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়া এবং তার জন্য কাজ ও ভাবনা। বস্তুতঃ চরিত্র-চিত্রণ, দ্বন্দ্ব, ভাবনাকল্পনা, বিচার-বিতর্ক সব কিছুই পরিস্থিতিসাপেক্ষ। যেখানে পরিস্থিতি-কল্পনা দুর্বল সেখানে চরিত্র ও দ্বন্দ্ব প্রদর্শনও দুর্বল হতে বাধ্য। তারপর যেখানে দুর্বল পরিস্থিতি সেখানে ভাবনা-বিস্তারও রসাত্মকতা হারিয়ে নীরস ভাব-গৌরবেই পর্যবসিত হয়ে পড়ে। তবু একথাও স্মরণীয়, উৎকৃষ্ট শিল্পকর্মে শুধু সুন্দর পরিস্থিতি কল্পনাই যথেষ্ট নয়, সেই বিশেষ পরিস্থিতিতে জীবন ভাবে ও ভাবনায় যত গভীরভাবে রূপায়িত হবে, শিল্পকাজের উৎকর্ষ সেই পরিমাণেই বাড়বে। তাই পরিস্থিতি কল্পনার ওপর থেকে গুরুত্ব সরে এসেছে চরিত্র-চিত্রণ ও দ্বন্দ্বের ওপর আর সেই গুরুত্বই আরো এক ধাপ সরে গিয়ে ভাবনা বা বিচার-বিতর্কের ওপরে গিয়ে দাঁড়িয়েছে। প্রথমে সুপরিস্থিতিময় কাহিনীর ওপর ও পরে চরিত্র-দ্বন্দ্বের উপর, আরো-পরে বিচার-বিতর্কের ওপরে গুরুত্ব আরোপিত হয়েছে। নাট্যকার-সমালোচক বার্নার্ড শ'য়ের মতে 'Thought' or 'Discussion'—নাটকের আত্মা।—'drama is discussion and nothing but discussion' এবং 'the discussion is the test of the playwright'.

আধুনিক নাটকের বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে তিনি লিখেছেন—Now an interesting play cannot in the nature of Things, mean anything but a play in which problems of conduct and character of personal importance to the audience are raised and suggestively discussed.

বার্নার্ড শ'য়ের মতে, চিত্তাকর্ষক কাহিনী রচনা বা ভাবাবেগপূর্ণ উচ্ছ্বসিত চরিত্র

প্রদর্শন নাট্যকারের পক্ষে বড় কৃতিত্বের কথা নয়, বড় কথা নৈতিক ও চারিত্রিক সমস্যা তুলে, তাই নিয়েই আরোপাশ্রয়ে বিচার-বিতর্ক করা।*

সুতরাং দেখা যাচ্ছে যে উপাদান-সংযোজনা বিষয়ে তিনটি ব্যাপারে প্রধানভাবে ঝোঁক দেওয়া হয়েছে। কেউ কাহিনীর পরিকল্পনার ওপরে, কেউ চরিত্রের ওপরে কেউ বা ভাবনা তথা বিচারবিতর্কের ওপরে। অন্যান্য উপাদানের সংযোজনার ব্যাপারে বিশেষ কোন লক্ষণীয় ঝোঁক দেখা যায় না। এরিস্টটল-নির্দেশিত স্থানই তাদের উপযুক্ত। উল্লিখিত তিনটি উপাদানের পর চতুর্থ স্থান সংলাপের ভাষার, পঞ্চম স্থান সংগীতের এবং ষষ্ঠ স্থান দৃশ্যের।

দৃশ্য কল্পনার চেয়ে সংগীত রচনাতেই কবি-প্রতিভার প্রয়োজন যেমন বেশী, তেমনি রসসৃষ্টির ব্যাপারে সংগীতের কার্যকারিতাও বেশী। দৃশ্যে বাহ্য অবস্থা প্রতিফলিত হয় আর সংগীত ভাবাভিব্যক্তির পরিপোষণ করে। এই হিসেবে কবিকর্মের পরিচায়কই বটে। প্রাচীন নাটকে সংগীতের স্থান সেইজন্যই দৃশ্যের আগে। কিন্তু প্রাচীন নাটকে সংগীতের বিশেষ মর্যাদা ও স্থান থাকলেও পরবর্তীকালে রসনিষ্পত্তিতে তার মর্যাদা ক্রমেই হ্রাস পেতে থাকে এবং শেষ পর্যন্ত নাটকের অবান্তর উপকরণ হয়ে দাঁড়ায়। অনুচিত ক্ষেত্রে, সংগীতের প্রয়োগ, খাঁটি নাটকের পক্ষে আজ কলঙ্কেরই চিহ্ন। গানের দ্বারা ভাবাভিব্যক্তির তথা রসসৃষ্টির চেষ্টা আধুনিক সমালোচকের কাছে—মেলোড্রামাটিক বা অতি নাটকীয় আখ্যা পেয়ে থাকে। খাঁটি নাটকের সংযোজনায়, কাহিনীর, চরিত্রের, ভাবনার, সংলাপের এবং দৃশ্যের স্থান আছে। কিন্তু সংগীতের স্থান থাকা-না-থাকাওই মত। তবে গানের নিজস্ব আকর্ষণ আছে এবং তা আছে বলেই গান স্বতন্ত্র এক ধরনের নাটকের প্রাণ হয়ে আছে। আমাদের যাত্রা-নাটকে, প্রতীচ্যের 'অপেরা'-নাটকে গানেরই প্রাধান্য। সে প্রাধান্য খুবই লক্ষণীয়।

খাঁটি নাটকের সংযোজনা

যাত্রা-নাটকের সংগঠনে কাহিনী, চরিত্র, ভাবনা ও সংলাপের উৎকর্ষের প্রতি দৃষ্টি নেই এমন নয়, কিন্তু গানই সেখানে রসনিষ্পত্তির প্রধান উপায়। যাত্রা-নাটকে দৃশ্যের কোন স্থান নেই। অন্যদিকে অপেরা-নাটকেও গান রসসৃষ্টির প্রধান উপায় কিন্তু তা মঞ্চে অভিনেয় বলে তাতে দৃশ্যের প্রযোজন খুবই চিত্তাকর্ষক করা হয়। আবার আর এক ধরনের নাটকও রচিত হয়েছে, যাদের রূপক-সাংকেতিক প্রভৃতি নাম দেওয়া হয়েছে। রূপক নাটকে কাহিনী ও চরিত্রের স্থান গৌণ, ভাবনা ও সংলাপের স্থান মুখ্য এবং গান ও দৃশ্য বহু জায়গায় অপরিহার্য অঙ্গের মতই প্রযোজিত হয়ে থাকে। প্রতীচ্যের 'expressionistic drama'র সংগঠনে অন্যান্য উপাদানের সঙ্গে দৃশ্যের প্রয়োগ প্রাধান্য লাভ করেছে দৃশ্যের অবতারণা করে চরিত্রের মানসিক অবস্থার ব্যঞ্জনা-সৃষ্টি এইসব নাটকের অন্যতম বৈশিষ্ট্য।

যাত্রা সংযোজনা

অপেরা সংযোজনা

রূপক সাংকেতিক সংযোজনা

* নাটকের সংজ্ঞা অধ্যায় দ্রষ্টব্য

উপাদানের বিশেষ আলোচনা

এবার উপাদানগুলোর বিশেষ আলোচনা প্রয়োজন।

প্রথম উপাদান—কাহিনী (Plot

কাহিনীর সন্ধিবিভাগ ও অঙ্কবিভাগ সম্বন্ধে আলোচনা আগেই করা হয়েছে কিন্তু যাকে বলা যায় অন্তরঙ্গ গঠন—কাহিনীর প্রকৃতি—সে সম্বন্ধে কোন আলোচনা হয়নি। এই আলেচনা-ক্ষেত্রের আলোচ্য—(ক) কাহিনী গঠনে ঐক্যবিধি :— ১। ঘটনার ঐক্য (unity of action) ২। স্থানের ঐক্য (unity of place) ৩। কালের ঐক্য (unity of time), (খ) কাহিনীর বাঁধুনি, (গ) পরিস্থিতি ও সংবেদনা (action) ।

ঐক্যবিধির আলোচনা

সুতরাং এখন আমাদের আলোচ্য বিষয়—ঐক্যবিধি। ঐক্যবিধির উৎপত্তির কারণ কি এ বিষয়ে যথেষ্ট আলোচনা না হলেও, এরিস্টটলের সময়ে 'বিষয়-ঐক্য' ও 'কাল-ঐক্য' নাট্যরচনার বিধিবিধান-তালিকায় স্থান পেয়ে গিয়েছিল, অন্ততঃ এরিস্টটল প্রমুখ দার্শনিকগণ 'বিষয়-ঐক্য' ও 'কাল-ঐক্যের' প্রশংসা করে তাদের সাহিত্যশাস্ত্রে 'বিধি'র মর্যাদা দিয়েছিলেন। এই কারণেই ঐক্য-বিধির আলোচনা এরিস্টটল থেকে আরম্ভ করা উচিত।

কাহিনীগঠন সম্পর্কে এরিস্টটলের নির্দেশ (VII Poetics

ক ॥ কাহিনীর সৌন্দর্য নির্ভর করে তার আয়তন ও সামঞ্জস্যের ওপরে (on magnitude and order)। অতিবড়ত্ব ও অতিছোটত্ব দুই-ই আতিশয্য সুতরাং আপত্তিকর।

খ ॥ কাহিনীর দৈর্ঘ্য স্মৃতিসাধ্যের বাইরে না চলে যায় সে বিষয়ে লক্ষ্য রাখতে হবে (a length which can be easily embraced by the memory)— "the greater the length the more beautiful will the piece be by reason of its size provided that the whole be perspicuous"। মোটকথা—একটি ঘটনা-চক্রের আবর্তনের জন্য—মন্দ থেকে ভালো বা ভালো থেকে মন্দ অবস্থায় পৌছানোর জন্য—যে পরিমাণ ঘটনা তথা আয়তন দরকার, মোটামুটিভাবে যথার্থ আয়তনের পরিমাণ সেইটিই।

ঐক্যবিধি বিষয়ে এরিস্টটল

গ ॥ কাহিনীর এককত্ব (unity) আবশ্যক। কিন্তু এই এককত্ব বলতে অনেকে যা মনে করেন নায়কের এককত্ব—তা নয়। একটি মানুষের জীবনে নানারকমের ঘটনা ঘটতে পারে এবং এমনও হতে পারে, তাদের একটির সঙ্গে অপরটির কোন ঐক্যসংযোগ নেই। সুতরাং কোন একটি মানুষের সবরকম ঘটনা গ্রথিত হলেই যে কাহিনী একক হবে তা মনে করা ঠিক নয়।*

* Unity of plot does not, as some persons think, consists in the unity of the hero. For infinitely various are the incidents in one man's life which cannot be reduced to unity, and so, too, there are many actions of one man out of which we cannot make one action.

কাহিনী যেহেতু ঘটনার অনুকরণ, একটিমাত্র ঘটনাকেই তা অনুকরণ করবে, আর সেই ঘটনাটি হবে—'আদি মধ্য-অন্ত্য'-যুক্ত একটি সম্পূর্ণ-ঘটনা এবং তা এমন ঘটনা যার অংশসমূহের মধ্যে এমনই এক জমাট ঐক্য থাকবে যে—কোন একটিকে সরিয়ে নিলে বা বদল করলে সমস্ত কাহিনীটিই বিকলাঙ্গ ও ব্যাহত হবে। কারণ, যার উপস্থিতি বা অনুপস্থিতি গঠনে লক্ষণীয় প্রতিক্রিয়া আনে না তাকে সমগ্রের জৈবিক অঙ্গ বলা চলে না।*

ঘ॥ সর্বাপেক্ষা নিকৃষ্ট কাহিনী,—এপিসোডিক, অর্থাৎ যে সমস্ত কাহিনীতে ঘটনারাজি একটির পরে একটি বিনা কার্যকারণনিয়মেই ঘটে যায়। মন্দ কবিরা এই ধরনের ঘটনাবিন্যাস করেন অক্ষমতার ফলেই। তবে সুকবিরাও অনেক সময়ে এরকম লিখে থাকেন নিছক লোকরঞ্জনের জন্যে। এগুলো 'দেখ্‌নাই দৃশ্য' (show pieces)। সব থেকে উৎকৃষ্ট কাহিনী-কল্পনা বা কাহিনী তাকেই বলা হয় যাতে ঘটনাগুলো কার্যকারণনিয়মে সুগ্রথিত অথচ কৌতূহলোদ্দীপক।

কাহিনী বয়ন

ঙ॥ কাহিনী কল্পনাকে দু ভাগে ভাগ করা যায়—প্রথমতঃ সরল ও দ্বিতীয়তঃ জটিল।

সরল কাহিনীতে ঘটনা পরপর ঘটে যায়, তাতে না থাকে পরিস্থিতি-বিপর্যাস (Reversal of situation), না থাকে প্রত্যভিজ্ঞান (Recognition)।

জটিল কাহিনী সেইটিই যার মধ্যে পরিস্থিতি-বিপর্যাস, প্রত্যভিজ্ঞান প্রভৃতি থাকে।

চ॥ কাহিনীকে এমনভাবে পরিকল্পনা করতে হবে যে কাহিনীর অন্তর্গত দৃশ্য না দেখেও, শুধু শুনেই রসের সঞ্চার হয়।

রসসৃষ্টি

ছ॥ অনেক সময়ে, অবশ্য জটিলতা সৃষ্টির জন্য আসল ঘটনা-নিরপেক্ষ ঘটনা বিন্যাস করা হয়ে থাকে।**

জ॥ নাটকে মহাকাব্যের গঠন না এসে যায় সে বিষয়ে সচেতন থাকতে হবে। মহাকাব্যের গঠন অর্থ,—multiplicity of plots—একাধিক কাহিনীর সমাবেশ।

ঝ॥ নাটকের (ট্র্যাজেডির) ঘটনার ব্যাপ্তি যথাসম্ভব ২৪ঘণ্টা বা সামান্য একটু বেশী হবে।† অবশ্য আগে ট্র্যাজেডি নাটকে এই বাঁধাবাঁধি ছিল না।

* So the plot being an imitation of an action, must imitate one action and that a whole, the structural union of the parts being such that, if any one of them is displaced or removed, the whole will be disjointed and disturbed; for a thing whose presence or absence makes no visible difference is not an organic part of the whole.

** Incidents extraneous to the action are frequently combined with a portion of the action proper to form the complication.

† Tragedy endeavours as far as possible to continue itself to a single revolution of the sun or but slightly to exceed this limit......though at first the same freedom was admitted in Tragedy as in Epic poetry.

এ॥ নাটকের ঘটনাবিন্যাসে, বিশেষত ট্র্যাজেডির ঘটনাবিন্যাসে অযুক্তিযুক্ত বা অনুচিত কোন কিছু থাকবে না। (plot must not be composed of irrational parts)। আর থাকলেও তা মূল ঘটনার বাইরে থাকবে।

এবার, unity of action বলতে এরিস্টটল যা বলতে চেয়েছেন তা গুছিয়ে নেওয়া যাক্। প্রথমতঃ তিনি বলেন একখানি নাটকে একটিমাত্র ঘটনাকে উপস্থাপিত করতে হবে। যে-সব ঘটনা পরস্পরসাপেক্ষ নয়, তাদের সংযোগে ঘটনা-ঐক্য সৃষ্টি করা যায় না। যে সমস্ত ঘটনার সমবায়ে ঐক্যসৃষ্টি করা সম্ভব নয়—ঘটনার একমুখী ক্রমপরিণতি ঘটানো যায় না, তাদের একত্র উপস্থাপনায় ঐক্যহানি ঘটে। তবে যে সমস্ত ঘটনা কোন একটি বিশেষ ঘটনার আনুষঙ্গিক হতে সমর্থ, তাদের বিন্যাসে ঘটনা-ঐক্য ব্যাহত হয় না*। সুতরাং ঘটনা-ঐক্য বজায় রাখলেই যে কাহিনী বৈচিত্র্যহীন হবে তা মনে করবার কোন কারণ নেই।

এরই অনুসিদ্ধান্ত এই যে—ব্যক্তি-ঐক্য (unity of hero) থাকাই যথেষ্ট নয়। ব্যক্তি-ঐক্য থাকা সত্ত্বেও পরস্পরনিরপেক্ষ ঘটনা সংযোজনায়, ঐক্য থাকে না। (গ্রীসেও যে কেউ কেউ ব্যক্তি-ঐক্যকেই যথেষ্ট মনে করতেন—'as many think'-কথাতেই তার প্রমাণ পাওয়া যায়।) মোটকথা—"A well constructed plot should therefore, be single in its issue rather than double as some maintain"। দ্বৈত-উদ্দেশ্যযুক্ত কাহিনীকে উৎকৃষ্ট কাহিনী বলা চলে না। কাহিনীর একটিমাত্র issue বা উদ্দেশ্য থাকাই বাঞ্ছনীয়। দ্বৈত-উদ্দেশ্যযুক্ত কাহিনী অনেকে পছন্দ করেন বটে কিন্তু তা ঐক্যের পরিপন্থী। এখানেই 'double issue' ও 'single issue' সম্বন্ধে দু-একটি কথা বলা প্রাসঙ্গিক হবে। কাহিনী একক-উদ্দেশ্যক তখনই যখন তাতে একটি মাত্র ঘটনাই উপস্থাপিত। দ্বৈত-উদ্দেশ্যক (double issue) কাহিনী দুভাবে থাকতে পারে। এক, যেখানে—একটি ঘটনা শেষ হবার পরে অন্য একটি ঘটনার উপস্থাপনা হয়। দুই, যেখানে প্রধান কাহিনীর সমান্তরালভাবে উপকাহিনীর উপস্থাপনা ঘটে; এইটিই এরিস্টটলের মতে (double-thread plot)। এককথায় উপকাহিনী (sub plot)-যুক্ত কাহিনী-কল্পনা। পোয়েটিকস্ যা সাক্ষ্য দেয় তাতে দেখা যায় এই double-thread-যুক্ত কাহিনীকেই অনেকে প্রথমস্থান দিয়েছেন। **নাটকে এরিস্টটল—একক-উদ্দেশ্যক কাহিনীরই পক্ষপাতী এবং unity of action বলতে তিনি এই জাতীয় একক-উদ্দেশ্যক কাহিনীর কথাই বলেছেন।

*As for the story whether the poet takes it ready-made or constructs it for himself, he should first sketch its general out-line and then fill in the Episodes and amplify in detail.

** In the second rank comes the kind of Tragedy which some place first. Like the Odyssey it has a double thread of plot. লক্ষ্য করবার বিষয়—উপকাহিনীযুক্ত কাহিনীকল্পনা পুরনো ব্যাপার।

দ্বিতীয়তঃ কাহিনীর কালমাত্রা সম্পর্কে তাঁর নির্দেশ এই যে চব্বিশ ঘণ্টার বা তদূর্ধ্ব—যতটুকু-না-হলে নয় ততটুকু—সময়ের ঘটনাই উপস্থাপ্য।

তৃতীয়তঃ স্থান ঐক্য সম্বন্ধে এরিস্টটলের কোন নির্দেশ নেই। যাই হোক, এরিস্টটলের সময়ে, কাহিনীর গঠন সম্পর্কে (মহাকাব্য ও নাটকে) নিম্নলিখিত রীতি অনুসৃত হয়েছে।

॥ মহাকাব্য ॥
- ক। একটিমাত্র ব্যক্তিচরিত
- খ। একটি বিশেষ যুগ
- গ। নানা অংশ সমৃদ্ধ একক ঘটনা

নাটক
- ক। একক-উদ্দেশ্যক ঘটনা—তবে আনুষঙ্গিক ঘটনাদিদ্বারা পরিপোষিত।
- খ। দ্বৈত-উদ্দেশ্যক ঘটনা—plot with double issue.
- গ। উপকাহিনী-যুক্ত একক-উদ্দেশ্যক কাহিনী (plot with double-thread)।

রেনেসাঁস-যুগে ঐক্যবিধি

এরিস্টটলের পোয়েটিকস্ গ্রন্থে কাহিনীঐক্যের প্রতি বিশেষ জোর দেওয়া হয়েছে বটে কিন্তু কালমাত্রা সম্বন্ধে, সূর্যের এক আবর্তন বা কিছু বেশীকালের কথা বলা হলেও তেমন বাঁধাবাঁধি নিয়ম কিছু করেননি। আর 'স্থান ঐক্য'এর বিষয়ে তাঁর গ্রন্থে কোন নির্দেশই পাওয়া যায় না।

রেনেসাঁস-যুগে, এরিস্টটল যা বলেছেন তা তো বিধানের অন্তর্ভুক্ত হলই আর তিনি যা বলেননি তাকেও তাঁর অভিপ্রায় বলে চালিয়ে দেওয়া হল। স্থান-ঐক্য এই ধরনের একটি চালিয়ে-দেওয়া বিধি। (প্রথমে ইতালীদেশেই (ফ্রান্সে নয়) ঐক্য-ত্রয়ের সুপ্রতিষ্ঠা হয়েছিল।)

কাল-ঐক্য

গিরাল্ডি সিন্টিও (Giraldi Cintio) তাঁর Discorse Sulle Comedie e Sulle Tragedie-গ্রন্থে কাল-ঐক্যকে নাট্যসূত্রের মর্যাদায় প্রতিষ্ঠিত করলেন। তাঁর গ্রন্থেই এরিস্টটলের-'single revolution of the sun',-'single day' অর্থেই নির্দিষ্টভাবে প্রচারিত হল। সুতরাং বলা যায় ১৫৪০ থেকে ১৫৪৫ খৃষ্টাব্দের মধ্যে কোন সময়ে কাল-ঐক্য নাট্য-সাহিত্যের অন্যতম সূত্র হয়ে দাঁড়িয়েছিল। ১৫৪৮ খৃষ্টাব্দে Robertelli, এই 'single revolution of sun'এর অর্থ 'বারো ঘণ্টা' করলেন। তাঁর যুক্তিও চমৎকার। রাত্রে লোক ঘুমোয় সুতরাং ব্যক্তির ক্রিয়াকলাপের কাল-মাত্রা বারো ঘণ্টার বেশী হবে কেমন করে? কেউ বলেন বারো ঘণ্টা, কেউ বলেন চব্বিশ ঘণ্টা। এইভাবে মতমতান্তরের সংখ্যা বাড়তে বাড়তে ১৬২৩ খৃষ্টাব্দে উক্তিটির তেরো রকম তাৎপর্য পাওয়া গিয়েছিল।

স্থান-ঐক্য বিষয়ে প্রথম প্রস্তাব পাওয়া যায় Maggir পোয়েটিক্সের ভাষ্যে (১৫৫০)। কেন এরিস্টটল নাটকের ঘটনার কাল-মাত্রা একদিনে সীমাবদ্ধ করে দিয়েছেন—তা ব্যাখ্যা করতে গিয়ে তিনি বলতে চেয়েছেন—একমাসের ঘটনা তিন ঘণ্টায় অভিনয় করলে লোকের বিশ্বাসে আঘাত লাগে। যেমন যদি কোন ট্র্যাজেডিতে, কোন দূতকে মিশরে প্রেরণ করা হয় এবং সে দুঘণ্টার মধ্যে ফিরে আসে তাহলে ব্যাপারটি হাস্যকরই হয়ে ওঠে। কাল-মাত্রা বেঁধে দেওয়ার উদ্দেশ্য এই যে অভিনয়ের জন্যে যে-পরিমাণ সময় আবশ্যক, মাত্রাটি তারই কাছাকাছি বেঁধে দিলে ঘটনা অবিশ্বাস্য হবে না। স্পিনগার্ন মহাশয়ের ভাষায় বলতে হয়···The closer action and representation coincide, the clearer becomes the necessity of a limitation in place as well as in time.

স্থান-ঐক্য

এই যুক্তির ভিত্তির ওপরেই ক্যালিগের (Scaliger) বিশেষত কস্‌টেলভেট্রো (Castelvetro) ত্রিবিধ ঐক্যের বিধান দিয়েছিলেন। কস্‌টেলভেট্রো তাঁর পোয়েটিকা গ্রন্থে ঐক্যত্রয়কে অবশ্যপালনীয় বলে প্রচার করেন। দেখা যাচ্ছে ঐক্যত্রয়ের প্রধান দুটি—ঘটনা-ঐক্য ও কাল-ঐক্য এরিস্টটল-প্রবর্তিত এবং তৃতীয়টি অর্থাৎ স্থান-ঐক্যের প্রবর্তন করেন কস্‌টেলভেট্রো।

কাল-ঐক্য কী ইতালীয়?

স্পিনগার্ন মহাশয় কাল-ঐক্যটিকেও ইতালীয় উদ্ভাবন বলেছেন। কিন্তু এরিস্টটলের পোয়েটিকস্ গ্রন্থেও যখন কাল-মাত্রার নির্দেশ আছে, তখন তাকে ইতালীয় উদ্ভাবন বলা সমীচীন বলে মনে হয় না।

এখানেই ঐক্য-সম্পর্কে যে কয়েকটি ভুল ধারণা আছে তার প্রতি দৃষ্টি আকর্ষণ করা প্রয়োজন। ঐক্যত্রয়কে অনেক সময়ে ক্যালিগেরের নামে ব্যবহার করা হয়—বলা হয় Scaligerian unities. এ যে ঠিক নয় তা আগের আগের আলোচনাতেই প্রমাণিত। দ্বিতীয় ভুল ধারনাটি প্রচারিত হয়েছে ড্রাইডেনের অনুসরণে; তিনি লিখেছেন—"···the unity of place however it might be practised by the ancients was never one of their rules. We neither find it in Aristotle, Horace or any who have written of it, till in our age. The French poets first made it a precept of the stage. ড্রাইডেনের এ মন্তব্য যে সত্যি নয় কস্‌টেলভেট্রোই তার প্রমাণ। তাঁরই প্রচারের দু বছর পরে ঐক্যত্রয় ফরাসী দেশে প্রবেশ করে এবং সেখান থেকে বছর দশ-বারো পরে ইংলণ্ডে প্রচারিত হয়। ফরাসী দেশে, পেয়েরি কর্নেই-রচিত 'দি কিড্' (the Cid 1636) নাটককে কেন্দ্র করে নানারকম বাদ-বিতণ্ডার ঝড় বয়ে গিয়েছিল আর তারই ফলে ঐক্যত্রয় নাট্যসাহিত্যশাস্ত্রে বিশেষ মর্যাদালাভ করেছিল।

Scaligerian unities

ড্রাইডেনের মন্তব্য

অবশ্য ঐক্যের বিরুদ্ধেও যে যুক্তি দেওয়া ও প্রচার না হয়েছে এমন নয়। ১৫৯৮ খৃষ্টাব্দে D' Aigaliers যে যুক্তির অবতারণা করলেন তা হল—

ঐক্য-বিধির বিরুদ্ধাচরণ ১৫৯৮

এক ॥ প্রাচীন নাট্যকারগণ সবসময়ে কাল-ঐক্য মানেননি।

দুই ॥ যাই হোক না কেন তাঁদের রীতির বাঁধনে আমরা বদ্ধ হতে বাধ্য নই।

তিন ॥ ঐক্য অক্ষুন্ন রাখতে গেলে অসঙ্গতির মধ্যে গিয়ে পড়তে হয়।

চার ॥ কোন একখানি আদর্শ ট্র্যাজেডি বিশ্লেষণ করে দেখলে দেখা যায়, নাটক-বর্ণিত সমস্ত ঘটনার একদিনের মধ্যে ঘটা সম্ভব নয়।

পাঁচ ॥ যে সমস্ত নাটকে ঐক্যনীতি উপেক্ষিত হয়েছে, সেই সমস্ত নাটকের চেয়ে ঐক্যনিষ্ঠ নাটক কোন দিক দিয়েই উৎকৃষ্ট নয়।

অবশ্য নাট্যসাহিত্যশাস্ত্রে ঐক্যকে যত উঁচুতেই তুলে ধরা হোক না কেন, নাট্য-রচনায় অর্থাৎ প্রয়োগে ঐক্যবিধির মর্যাদা সবক্ষেত্রে রক্ষা করা হয়নি। এরিস্টটলের পোয়েটিক্‌স্ আলোচনা করলেই দেখা যায় তখনও কাহিনী পরিকল্পনা বিষয়ে, অবিসংবাদিত ঐকমত্য ছিল না। 'double issue' বা 'double thread'এর প্লটও যে তখন প্রশংসিত হত, তারও প্রমাণ আছে। সমালোচক মোলটন মহাশয় তার The Ancient Classical Drama গ্রন্থে Decomposition of Dramatic unity পরিচ্ছেদে ঐক্যবিধির প্রয়োগ সম্বন্ধে বিস্তারিত আলোচনা করেছেন। প্রথমেই তিনি unity শব্দটির তাৎপর্য ঠিক করে নিয়েছেন, বলেছেন—ঐক্য, কথাটি দুই অর্থে প্রযুক্ত; প্রথমত ঘটনার অবিমিশ্র এককতা (singleness), দ্বিতীয়ত সম্পূর্ণতা (completeness) এবং প্রাচীন গ্রীক নাটকেও যে বৈচিত্র্য-প্রবণতা, ঘটনা বাহুল্য-প্রবণতা দেখা যায় তাও সুন্দরভাবে বিশ্লেষণ করে দেখিয়েছেন।

ঐক্য-বিধির প্রয়োগগত শৈথিল্যের প্রতি মোলটন

তাঁর মতে, প্রথমত গ্রীকনাটকের 'forensi contest' ব্যাপারটি অবিমিশ্র ঐক্যের পরিপন্থী। দ্বিতীয়ত প্রোলোগ্—পূর্বরঙ্গ-পর্বের দৃশ্যাদি—মূল কাহিনীর ঘটনাবহির্ভূত। সুতরাং ঘটনা-বৈচিত্র্য বা ঘটনা-বাহুল্যের বীজ তার মধ্যেও আছে। অবশ্য যেগুলো formal prologue অর্থাৎ dramatic prologue নয় তাদের সম্বন্ধেই এই কথা প্রযোজ্য। আর এগুলো কাহিনী-ঐক্যের ঠিক বিরোধী ব্যাপার নয়। কাহিনী-ঐক্যের বাধা সেখানেই যেখানে কাহিনীতে 'double thread or double issue'—মোলটনের ভাষায় centres of interestএর বাহুল্য দেখা যায়। ইউরিপিডিসের ইলেকত্রা নাটকে দেখা যায়—কাহিনী যেখানে সম্পূর্ণ হয়েছে, সেখানেই তাকে শেষ না করে অর্থাৎ অরিস্টিস ও ইলেকত্রার সাক্ষাৎকারে শেষ না করে আরো তাকে সম্প্রসারিত করা হয়েছে। এখানেই কাহিনী দ্বৈত-উদ্দেশ্যক (double issue) হয়ে পড়েছে—দ্বি-পর্বিক গঠনে গঠিত হয়েছে। এই ধরনের ব্যাপারকে মোল্টন "plot compounded by agglutination' বা 'pendulum plot' বলেছেন।

ইলেকত্রা নাটকে double issue-র আভাষ

তারপর উপকাহিনী (secondary plot) সংযোজনের ব্যাপারে প্রথমত নতুন কোন পুরো-কাহিনী এনে উপকাহিনী সৃষ্টি করা হয়নি বটে, কিন্তু প্রধান

কাহিনীর অপ্রধান ব্যক্তিদের ঘটনাকে প্রাধান্য দেওয়া হয়েছে, আর এমনভাবে দেওয়া হয়েছে যে, তারা চিত্তাকর্ষক হতে হতে স্বতন্ত্র গতি-পরিণতির অধিকারী হয়ে উঠেছে। সফোক্লিসের নাটকে এর ভ্রূণাবস্থা দেখা যায়। তাঁর 'ইলেকৃত্রা' নাটকে, ক্রাইসোথেমিস, 'এন্টীগোন' নাটকে, ইসমিন পার্শ্বচরিত্রের মাত্রা ছাড়িয়ে আরো অনেকখানি এগিয়ে গিয়েছে। এদের প্রত্যেকেরই বেশ খানিকটা স্বতন্ত্র সত্তা ও গতিপরিণতি দেখা দিয়েছে। ইউরিপিডিসের নাটকে এই উপকাহিনীর সত্তা আরো পরিস্ফুট হয়েছে। তাঁর 'অরিস্টিস'-নাটকে বন্ধু Pylades-এর কাহিনী বেশ কিছুটা স্বাতন্ত্র্য অর্জন করেছে। ইলেকৃত্রা নাটকের কৃষক চরিত্রটিও রীতিমত প্রাধান্য পেয়ে স্বতন্ত্র কেন্দ্রের মর্যাদা পেয়েছে। জমাট ঐক্যের পরিপন্থী আরো কয়েকটি বিষয় লক্ষ্য করা যায়। প্রথমতঃ কাহিনী—নিরপেক্ষ প্রলোগ্, দ্বিতীয়তঃ দৈব হস্তক্ষেপ বা আবির্ভাব অথবা রহস্যময় উপসংহার, পাত্রের মুখে ভবিষ্যদ্বাণী, তৃতীয়তঃ দূতের দীর্ঘ ও বিবৃতি-মূলক উক্তি।*

সফোক্লিসের নাটকে উপকাহিনীর আভাস

ইউরিপিডিসের উপকাহিনী

তারপর রোমান কমেডির মধ্যে 'complete underplot'—স্ফুট আকারে দেখা যায়। প্লটাসের 'ক্যাপটিভ্স্' নাটকে প্যারাসাইট চরিত্রের কাহিনীর মধ্যে এর দৃষ্টান্ত পাওয়া যায়। রোমান কমেডির গঠন সম্পর্কে মোলটনের সিদ্ধান্তটি উল্লেখযোগ্য—'very few Latin comedies are content with a single plot.' এই কাহিনী বাহুল্যের কারণও বিশ্লেষণ করে দেখিয়েছেন :—প্রথমতঃ কাহিনীর অবান্তর চরিত্রের প্রাধান্য স্বতন্ত্র কাহিনীর সৃষ্টি করেছে। দ্বিতীয়তঃ গ্রীক নাট্যসাহিত্য যখন লাতিন-সাহিত্যের অঙ্গীভূত হয়ে পড়ছিল তখন একাধিক নাটকের কাহিনী মিশিয়ে নাটক রচিত হয়েছিল।** তৃতীয়তঃ একবার দ্বৈতকাহিনী বা ঘটনাবাহুল্য প্রযোজিত হলে রীতিটি সম্ভাব্য অভিব্যক্তির দিকে ক্রমেই এগিয়ে যাবে। এইটিই স্বাভাবিক ক্রমবিকাশের নিয়ম।

রোমান কাহিনীতে উপকাহিনী : প্লটাসে

অতএব দেখা যাচ্ছে, দ্বৈতউদ্দেশ্যক ও উপকাহিনী-সমবেত কাহিনী ষোড়শ-সপ্তদশ শতকেই যে প্রথম আত্মপ্রকাশ করেছে তা নয়। এই রকম কাহিনী গঠনের ধারা বহু অতীত থেকেই কমবেশী চলে আসছে। লাতিন কমেডির মধ্যে যেমন উপকাহিনীর

* These three devices, the formal prologue, the Miraculous close, and the messengers' speech are encroachments on the unity of action in the sense that they abstract certain portions of the story from the plot and deal with them by methods extraneous to drama.

**A more important matter is the weaving together of two Greek plays for the purpose of getting a more complex Latin plot.

সংযোজনা দেখা যায় তেমনি মধ্যযুগের 'রোমান্সি' নামের এক নতুন ধরনের কাহিনী কাব্যের মধ্যেও, কাহিনী-বৈচিত্র্যের সমাবেশ দেখা দেয়। এরিয়োস্টোর লেখা 'Orlando Furioso' ও বেইয়ার্দো (Bairdo)-র লেখা 'Orlando Innamorato' এই দুখানি 'রোমান্সি' কাহিনী কাব্যকে কেন্দ্র করে ঐক্যের স্বরূপ সম্বন্ধে খুব জোর আলোচনা আরম্ভ হয়েছিল। Trissino (ষোড়শ শতক) প্রমাণ করতে সচেষ্ট হলেন যে এগুলো এরিস্টটল-সম্মত নয়, অতএব অশ্রদ্ধেয়। আর এর প্রতিবাদ করেন Giraldi Cintio। তাঁর যুক্তি, এরিস্টটলের সময়ে এই জাতীয় রচনা ছিল না, স্নুতরাং তাঁর সূত্র দিয়ে বিচার চলতে পারে না। এই প্রসঙ্গেই ঐক্যের স্বরূপ বিচার আরম্ভ হয়। Torquato Tasso, তাঁর-'Discoursi Dell Arte Poetica'—গ্রন্থে (১৫৬৮ খৃষ্টাব্দের রচনা—১৫৮৭ খৃষ্টাব্দের প্রকাশ) সমন্বয়-সাধনের চেষ্টা করে বলেন, কার্য হিসেবে, মহাকাব্য ও 'রোমান্স'-কাব্যের মধ্যে কোন মৌলিক পার্থক্য নেই। যেটুকু আছে তা ঐ বিষয়বস্তুর বৈচিত্র্যের মধ্যেই। তারপর ঐক্য দুরকম হতে পারে, কি প্রকৃতিতে কি কাব্যে। প্রথমতঃ সরল বা অবিমিশ্র ঐক্য, যেমন কোন রাসায়নিক অণুর ঐক্য। দ্বিতীয়তঃ যৌগিক ঐক্য, যেমন কোন জীবদেহের বা উদ্ভিদের ঐক্য। মহাকাব্যের ঐক্য দ্বিতীয় ধরনের হওয়াই বাঞ্ছনীয়। অবশ্য ১৫৫০ খৃষ্টাব্দেই কেপ্রিয়ানো (Capriano) ঘটনা-ঐক্য-সম্বন্ধে খুব দূরদর্শী মন্তব্য করেছিলেন এবং এইদিকেই দৃষ্টি আকর্ষণ করেছিলেন। তিনি বুঝাতে চেয়েছিলেন—ঘটনা ঐক্য বলতে একটিমাত্র ঘটনারই অবিচ্ছিন্ন আবৃত্তি বুঝায় না, কাব্যের ঘটনা-ঐক্য বিচিত্র ঘটনার সমাবেশে এককের উপস্থাপনা—the representation of a number of attendant or dependent acts leading from a given beginning to a suitable end. এরিস্টটলের অভিপ্রায়ের সঙ্গে এই মন্তব্যের বিশেষ ঐক্য আছে। এই জাতীয় আলোচনা 'ঐক্যের' ধারণাকে যে প্রভাবিত করেছিল তা বলাই বাহুল্য। তাই দেখা যায়—যৌগিক ঐক্যের দিকেই স্রষ্টারা ক্রমেই প্রবণায়িত হয়েছেন। তবে ঐক্যবিধিরই অনুসর্গস্বরূপ—বিশেষতঃ কাহিনী ঐক্যেরই অনুসর্গের মত—রস-ঐক্যের প্রস্তাবও পাওয়া যায়। ১৫৯৫ খৃষ্টাব্দে An Apologie for Poetry-গ্রন্থে সিডনি ট্র্যাজেডির সঙ্গে কমেডির সংমিশ্রণের নিন্দা করেছেন, লিখেছেন, these grosse absurdities...... neither right Tragedies nor right Comedies mingling kings and clowns, not because the matter carrieth it, but thrust in downes by head and shoulders, to play a part in majestical matters with neither decensen or discretion. ষোড়শ শতকের শেষপাদের ইংরেজি নাটকের রসবৈচিত্র্যের যে ঘটা দেখা দিয়েছিল, সিডনির এই কটাক্ষ তারই উদ্দেশ্যে নিক্ষিপ্ত।

রোমান্সি-কাব্যের ঐক্য বিচার

দুরকমের ঐক্য-সম্ভাবনা

রস-ঐক্য

সপ্তদশ-অষ্টাদশ শতকের 'ঐক্যবিধির' পক্ষ ও বিপক্ষ

ষোড়শ শতকে ঐক্যের পক্ষেই বেশী সমর্থন পাওয়া যায় বটে কিন্তু বিপক্ষেও দু-চার জনকে কথা বলতে দেখা গিয়েছে। পরবর্তী শতকেও পক্ষ বা বিপক্ষ দুটির কোনটিই একেবারে লোপ পেয়ে যায়নি, বিশেষতঃ স্পেনে, ফ্রান্সে, ইংলণ্ডে সর্বত্রই পক্ষে বা বিপক্ষে বিশেষজ্ঞদের কমবেশী পাওয়া যায়।

ঐক্য-সম্পর্কে লোপ ডি ভেগা

১৬০৯ খৃষ্টাব্দে Lope de Vegaকে বিষয়-ঐক্যেরই অন্য একটি দিক, রস-ঐক্যের প্রতি বিশেষ জোর দিতে দেখা যায়। তাঁর মতে ট্র্যাজেডির সঙ্গে কমেডির লঘুহাসি মেশানো কখনোই উচিত নয়—"we must not mingle tragic style with the humbleness of mean comedy"; তবে কমেডির ঐক্য সম্বন্ধে বলেছেন—"when I have to write a comedy I lock the percepts with 6 keys and write in accordance with that art which they devised, who aspired to the applause of the crowd!" কাল-ঐক্য বিষয়ে অবশ্য তিনি উদারতা দেখিয়ে বলেছেন ঐতিহাসিক কালমাত্রা একটু বেশী ধার্য করাই উচিত—তবে ঐক্য অবশ্যই চাই।

ঐক্য সম্পর্কে চ্যাপিলাঁ ও কর্নেই

এর পর চ্যাপিলাঁ (Chapelain—১৫৯৫-১৬৭৪) নাটকের কালমাত্রা বিষয়ে single natural day এবং স্থান বিষয়ে single placeকেই উচিত ব্যবস্থা মনে করেছেন। সপ্তদশ শতকে ঐক্যবিধির শক্তিমান সমর্থকদের মধ্যে ফরাসী নাট্যকার কর্নেই, রাসিন প্রভৃতির নাম বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। কর্নেই-রচিত দি কিড্ (১৬৭৩) নাটকখানিকে কেন্দ্র করে ফরাসীদেশে নাটকের স্বরূপবিচারের তুমুল ঝড় বয়েছে। ১৬৬০ খৃষ্টাব্দে কর্নেইর মুখে ঐক্যের পক্ষে সুস্পষ্ট ঘোষণা পাওয়া যায়—"there is absolute necessity for the dramatic author to observe the unities of action, place and time".

কাল-ঐক্য ও মিলটন

মহাকবি মিলটনের মন্তব্যেও (১৬৭১ খৃষ্টাব্দে) ঐক্যের পক্ষেই ঝোঁক দেখা যায়,—"The circumscription of time where in the whole drama begins and ends in according to ancient rule and best example within the space of twenty-four"—(চব্বিশ ঘণ্টার ঘটনা নিয়ে নাটক রচনার পুরনো নিয়মের অন্য ভাষ্য)।

অষ্টাদশ শতকেও ঐক্য অনুরাগ একেবারে মুছে যায়নি। ভলটেয়ারের মত উচ্ছৃঙ্খল ব্যক্তিও কাব্য রচনায় ঐক্যের শৃঙ্খলা মেনে চলার প্রয়োজনীয়তা স্বীকার করেছেন। ইংলণ্ডের এডিসন মহাশয়ও ট্র্যাজেডি কমেডির একত্র সমাবেশের ঘোর বিরোধী। স্পেক্‌টেটর পত্রিকায় (এপ্রিল ১৬. ১৭১১ খৃষ্টাব্দ) তিনি ট্র্যাজেডি-কমেডির অর্থাৎ করুণ ও হাস্য-রসের সংমিশ্রণের নিন্দাপ্রসঙ্গে লিখেছেন—(ট্র্যাজি-

কমেডি) "is one of the most monstrous inventions that ever entered into a poet's thoughts. An author might as well think of weaving the adventures of Aeneas and Hudibras into one poem, as of writing such a moteley piece of mirth and sorrow.

তারপর জার্মান মনীষী লেসিঙও (Humburgische Dramatursgie—1767-69) ঐক্যের উপযোগিতার প্রতি দৃষ্টি আকর্ষণ করতে চেষ্টা করেছেন।

সপ্তদশ-অষ্টাদশ শতকে ঐক্যের বিপক্ষে যাঁরা আছেন তাঁদের প্রথমে আছেন লোপ-ডি-ভেগা। তিনি ট্র্যাজেডিতে ঐক্যরক্ষার প্রয়োজনীয়তা স্বীকার করলেও, কমেডিতে স্বীকার করেননি। কমেডি লেখার সময়ে তিনি সমস্ত সূত্র তালাচাবি দিয়ে বন্ধ করেই লিখেছেন।

১৬২৩॥ Tirso de Molina—কাল-ঐক্য রক্ষার অসুবিধা ও অসঙ্গতি দেখাতে গিয়ে লিখেছেন—a discreet gallant......fall in love with a a prudent lady, court her, make love to her, woo her,—all within a single day, if you please, and after claiming her for the morrow, must needs marry her that very night.—একটি বুদ্ধিমতী যুবতীর সঙ্গে কোন বীর নায়কের প্রেম সঞ্চার অনুরাগাদির পরে প্রেম নিবেদন, বিবাহ—সব কিছুই মাত্র একটি দিনের মধ্যে নিষ্পন্ন করতে হলে সেই-রাতেই বিবাহ-কার্য সম্পন্ন করতে হবে। অর্থাৎ ব্যাপারটি যে অসংগত সে দিকে অঙ্গুলি নির্দেশ করেছেন।

১৬২৭॥ Ogier মহাশয়ও অসংগতির প্রতি দৃষ্টি আকর্ষণ করতে চেষ্টা করেছেন। তিনি বলেন নাট্যসাহিত্যের রচনা only for pleasure and amusement এবং সে দিক থেকে 'ঐক্য' পরিপন্থী ছাড়া আর কিছুই নয়, আর গ্রীক নাটকে ঐক্য বজায় রাখা হয়েছে বলেই, আমাদেরও যে তা রাখতে হবে এমন কোনো কথা নেই।

১৬৬৮॥ ড্রাইডেন, Essay of Dramatic Poesieতে ঐক্যের বিরুদ্ধে বিশেষত কাল-ঐক্য ও স্থান ঐক্যের বিরুদ্ধে জোরালো মন্তব্য করেছেন। ফরাসীদের ঐক্যপ্রীতির আধিক্য সম্বন্ধে বলতে যেয়ে তিনি লিখেছেন,—"By their servile observations of the unities of time and place and integrity of scenes (বিষয়-ঐক্য), they have brought on themselves the dearth of plot and narrowness of imagination which may be observed in all their plays. How many beautiful accidents might naturally happen in two or three days, which cannot arrive with any probability in the compass of twenty four hours"—এই গ্রন্থের পক্ষ ও বিপক্ষের যুক্তি ড্রাইডেনের ঠিক নিজের নয় (Engenius, Crites, Licideius

and Neanderএর মধ্যে আলোচনা,—ড্রাইডেন লিপিকার)। Defence of An Essay of Dramatic Poesy প্রবন্ধে ড্রাইডেন তাঁর নিজের সিদ্ধান্ত স্পষ্ট ভাষায় জানিয়েছেন। স্থান-ঐক্য সম্পর্কে তাঁর বক্তব্য,—"......there is a latitude to be allowed to it, as several places in the same town or city or places adjacent to each other in the same country, which may all be comprehended under the larger denomination of the place......" (Page 129).

কাল-ঐক্য সম্পর্কে তাঁর বক্তব্য,—"...What has been said of the unity of place may easily be applied to that of time......for as place, so time relating to a play is either imaginary or real : the real is comprehended in those three hours more or less. Now no man ever could suppose, that twenty-four real hours could be included in the span of three ; but where is the absurdity of affirming that the feigned buisness of twenty-four imagined hours, may not more naturally be represented in the compass of three real hours, than the like feigned business of twenty-four years in the same proportion of real time". (Page 129)

আসল কথা, চব্বিশ ঘণ্টাকে যদি তিন ঘণ্টার (অভিনয়কাল) মধ্যে ধরা সম্ভব হয়, তবে, চব্বিশ বছরকেও তিন ঘণ্টার মধ্যে রূপ দেওয়া অসম্ভব নয়। ড্রাইডেনের সিদ্ধান্ত —"In few words, my own opinion is this that the imaginary time of every play ought to be contrived into as narrow a compass as the nature of the plot, the quality of the persons and variety of accidents will allow. In Comedy, I would not exceed twenty-four or thirty hours ; for the plot, accidents and persons of Comedy are small and may be naturally turned in a little compass : but in Tragedy the design is weighty and the persons great, therefore, there will naturally be required a great space of time in which to move them."

অষ্টাদশ শতকে

১৭০১ ॥ ফার্কুহার (Farquhar)ও A discourse upon Comedyতে ড্রাইডেনের যুক্তির অনুকরণে কাল-ঐক্য ও স্থান-ঐক্যের তাৎপর্য বিশ্লেষণ করে বলতে চেয়েছেন—বারো ঘণ্টার ঘটনাকে তিন ঘণ্টার মধ্যে অভিনয় করলে যদি ঐক্যের ব্যাঘাত না ঘটে, তা হলে এক বছরের বা সাত বছরের, এমন কি হাজার বছর ব্যাপী ঘটনাকেও তিন ঘণ্টার মধ্যে অভিনয় করা যেতে পারে। এ সম্বন্ধে তিনি বলেন—"This play begins when it is exactly

six by your watch and ends precisely at nine, which is the usual time of the Representation. Now, is it feazible in 'rerum natura' that the same space or extent of time can be three hours by your watch and twelve hours upon the stage admitting the same number of minites or the same measure of sand to both ? I am afraid, sir, you must allow this for an impossibility too ; and you may with us much reason allow the play the extent of a whole year ; if you grant me a year, you may give me seven and so to a thousand for that ; a thousand years should come within the compass of three hours is no more an impossibility than two minutes should be contained in one."

স্থান-ঐক্য সম্বন্ধেও তাঁর একই রকম ধারণা,—For you will find that is much about the same distance between Egypt and Astrahan, as it is between Drury Lane and Grand Cairo, and if you please to let your fancy take post, it will perform the journey in the same moment of time, without any disturbance in the world to your person.

এইসব সমালোচনা, কাল-ঐক্য এবং স্থান-ঐক্য বিষয়েই নিবদ্ধ। যে ঐক্যটি আসল এবং বিচার্য তাঁর সম্বন্ধে বিশেষ কোনো আলোচনা এঁরা করেননি। ডাঃ জনসন 'বিষয় ঐক্যে'র একদিকে,—রস-ঐক্য সম্বন্ধে জোরালো মন্তব্য করেছেন (The Rambler—No 156)। তিনি বলেন—মিশ্র নাটকে এমন কি আছে যা নিরপেক্ষ বিচারবুদ্ধির কাছে নিন্দনীয় হতে পারে ? লঘু ঘটনার সঙ্গে গুরুতর ঘটনার একত্র সমাবেশ সংসারে শুধু সাধারণ ব্যাপারই নয়—নিয়ত ব্যাপার। সুতরাং রঙ্গ-মঞ্চেও—যাকে জীবনেরই দর্পণ বলে ধরা হয়, তার স্থান আছে।......একি প্রত্যক্ষ সত্য নয়, যে করুণ ও হাস্যরস একের পর এক সমানভাবে উদ্রিক্ত করা সম্ভব হয়েছে ? এও কি সত্য নয় যে হাস্যরস মেশানো নাটক যত চোখের জল ও ভাবাবেগজনিত বক্ষস্পন্দন সৃষ্টি করে অন্য নাটক তা পারে না ?...

ডাঃ জনসনের এই আলোচনা রস-বৈচিত্র্য থাকা উচিত কি অনুচিত সেই প্রশ্নের আলোচনা। Unity of actionএর মূল সমস্যার আলোচনা নয়।

উনবিংশ শতকে

লর্ড বায়রনের (১৭৮৮-১৮২৪) প্রাচীন বিধিনিষেধ মানার দিকে বেশ একটু ঝোঁক ছিল। তিনি তাঁর নাটকে (Sardanapalus, Cain, Marino, Faliero প্রভৃতি) ঐক্যবিধি মেনে চলার চেষ্টা করেছেন এবং ঐক্যবিরোধীদের বিরুদ্ধে লেখনী ব্যবহারও করেছেন।

তবে ১৮২৫ খৃষ্টাব্দে জার্মান কবি-নাট্যকার গোয়েটে* এবং ১৮২৮ খৃষ্টাব্দে ক্রমওয়েলের ভূমিকায় ভিকতর হুগো ঐক্যের প্রতিকূলেই অভিমত প্রচার করেছেন।

বিংশ শতকে

ঐক্যের প্রতি নৈষ্ঠিক অনুরাগ কেউ প্রকাশ করেননি বটে কিন্তু কেউ কেউ অন্যের মত আলোচনা প্রসঙ্গে, ঐক্যের উপযোগিতার প্রতি দৃষ্টি আকর্ষণ করতে গিয়ে বেশ কিছু মমতা দেখিয়েছেন। এফ. এল. লুকাসের কথাই ধরা যাক্। তাঁর Tragedy (১৯২৯) গ্রন্থে তিনি বলতে চেয়েছেন—আধুনিক নাট্যকারগণ কাল-ঐক্য বা স্থান-ঐক্য রক্ষার ব্যাপারে এলিজাবেথীয় শৈথিল্যকে অনেক পরিমাণে বর্জন করতে সচেষ্ট হয়েছেন। Plot—অধ্যায়ে, রোমান্টিক প্লটের দুটি সুবিধে—কাহিনীর বৈচিত্র্য ও চরিত্রের ক্রমবিকাশ সম্বন্ধে আলোচনা করতে যেয়ে তিনি লিখেছেন—

লুকাস

And yet in spite of this, the modern dramatist seldom takes these Elizabethan liberties with time and place. The fascination of form has grown stronger, by spreading the action over years we feel that the tension of a piece is weakened and that the magic cauldron goes off the boil. Let too many years pass over a person's head and he is no longer quite the same person. Further in Tragedy a terrible inevitability is gained by beginning, not at the very beginning but just before the catastrophe, when the tragic mistakes have been made and are beyond God himself to undo—79.

রস-ঐক্য বিষয়ে তাঁর সিদ্ধান্ত—"only one rule remains about humour in Tragedy, that it must not clash with the tone of the whole."

নিকল

নাট্যশাস্ত্রকার এলারডাইস নিকল মহাশয়, তাঁর Theory of Drama-গ্রন্থে লেসিঙের ঐক্য-সমর্থক উক্তি উদ্ধৃত করে লিখেছেন—লেসিঙ অতি বড় সত্য কথাই বলেছেন। আর 'এই-'সত্য' শুধু গ্রীক নাটকের ক্ষেত্রেই নয় সর্বকালের শ্রেষ্ঠ নাটকের পক্ষেই সত্য।……Even where the fictional time is on analysis demonstrably lengthy, the playwrights have frequently employed diverse devices calculated consciously, to give an impression of swift-moving events in the theatre.

উক্তিটিতে ঐক্য-উপযোগিতা অনেকখানি স্বীকৃত।

* Conversation of Gothe with Eckermann

তারপর T. S. Elliot মহাশয়ও Dramatic Poetry প্রবন্ধে (Selected Essays-পৃষ্ঠা ৫৮) স্থান-ঐক্য ও কাল-ঐক্যের পক্ষে ওকালতি করেছেন। তিনি স্পষ্টভাবেই লিখেছেন—But the unities have for me, at least a perpetual fascination. I believe they will be found highly desirable for the drama of the future. For one thing we want more concentration. All plays are now much too long......A continuous hour and a half of intense interest is what we need. No intervals, no chocolate-sellers or ignoble trays. The unities do make for intensity.

ইলিয়ট

ঐক্যবিধি বিষয়ে ঐতিহাসিক আলোচনার আর সম্প্রসারণ নিষ্প্রয়োজন। এ পর্যন্ত আলোচনার ধারায় স্থান-ঐক্য ও কাল-ঐক্য যতখানি স্থান পেয়েছে, বিষয়-ঐক্য ততটা স্থান পায়নি। সে সম্বন্ধে সামান্য বিশ্লেষণ এবং integrety of scenes or more concentration-এর উল্লেখ ছাড়া আর বিশেষ কিছু হয়নি। ট্র্যাজেডির গাম্ভীর্যের মধ্যে কমেডির লঘুহাসি মেশা উচিত কি অনুচিত এই নিয়ে আলোচনা হয়েছে, তাকে ঠিক Unity of action-এর আলোচনা বলা চলে না। সে একরকম রস-ঐক্যেরই আলোচনা। Unity of action আলোচনা প্রসঙ্গে এরিস্টটল যে প্রশ্ন ও সমস্যা উত্থাপন করেছেন অনেকেই সেইসব প্রশ্নের বা সমস্যার সম্মুখীন হননি। যেমন দেখা যায় নিকলের unity of action আলোচনা পরিচ্ছেদে লেখা হয়েছে—In general it may be said that this unity of action presupposes that, (1) no subplot of importance should be made to appear in any serious play and (2) no admixture of tragedy and comedy permissible.

ঘটনা-ঐক্য সম্বন্ধে বিশেষ আলোচনা

কিন্তু এই দুটি ব্যাপারেই unity of action-সীমাবদ্ধ নয়। উপকাহিনী ও রসবৈচিত্র্য ছাড়াও আর একটি ব্যাপারে ঐক্যহানি ঘটে—তা হচ্ছে দ্বৈতউদ্দেশ্যক কাহিনী (plot of double issue)।

এরিস্টটলের unity of action আলোচনা এই ভাবে সাজানো যেতে পারে,—

	পালনীয়	বর্জনীয়
এক।	Unity of action (plot of one issue)	Unity of hero (plot of double issue)
দুই।	One thread of plot	Double thread of plot (sub plot)

বস্তুতঃ বিষয়-ঐক্যের আলোচনা এই কয়টি প্রশ্নের মীমাংসাতেই,—

ক॥ নায়ক-ঐক্য থাকলেই ঐক্য থাকে কি না।

খ ॥ দ্বৈত উদ্দেশ্যক অর্থাৎ একটি কার্য শেষ হওয়ার পরে আর একটি কার্য যোগ করলে ঐক্য অক্ষুণ্ণ থাকে কি না।

গ ॥ একাধিক—সূত্র-যুক্ত ঐক্য (উপকাহিনী-যুক্ত) থাকে কি না।

এরিস্টটলের আলোচনা উল্লিখিত প্রশ্নেরই মীমাংসা প্রচেষ্টায় সীমাবদ্ধ। সুতরাং লুকাস যখন ঐক্য আলোচনা অধ্যায়ে লেখেন,—Aristotle had in fact insisted only that the action must have an artistic unity, free of irrelevances. He had also remarked without forming any theory about it that the duration of plays was in practice generally limited to twenty four hours or a little more. The unity of place he never mentions at all,—তখন তিনি সম্পূর্ণ যথার্থ কথা বলেন না। এরিস্টটল আর যাই করুন ভাসাভাসা আলোচনা করেননি। উল্লিখিত প্রশ্নোগুলো তাঁরই আলোচনার স্বাভাবিক পরিণতি।

প্রথম প্রশ্ন, নায়ক ঐক্য থাকলেই অর্থাৎ একই ব্যক্তির জীবনের স্বতন্ত্র ঘটনা যোজনা করলে ঐক্য থাকে কি না,—double issueর প্রশ্ন। বাস্তবিক ঘটনাগুলো যেখানে স্বতন্ত্র এবং পরস্পর-নিরপেক্ষ, অর্থাৎ পরস্পরের মধ্যে যেখানে কোন ভাবগত যোগ নেই, সেই সমস্ত ঘটনার সমাবেশে জমাট রস সৃষ্টি করা, অর্থাৎ কার্য-কারণ-নিয়ম-নিয়ত, ঘটনাবিন্যাসের মধ্যে দিয়ে রস সৃষ্টি করা সম্ভব হয় না। কিন্তু যেখানে একই ব্যক্তির স্বতন্ত্র ঘটনাগুলোকে একটি ভাবকেন্দ্রের মধ্যে সংহত করা সম্ভব হয়—তার সাহায্যে ব্যক্তি-চরিত্রের কোন বিশেষ দিকটিকে রূপ দেওয়ার চেষ্টা করা হয়, সেখানে স্বতন্ত্র ঘটনার সমাবেশ বৃহত্তর ঐক্যের উপায় স্বরূপেই দেখা দেয়। আমাদের চন্দ্রগুপ্ত নাটকের দৃষ্টান্ত দেওয়া যেতে পারে। এই নাটকে যেমন আছে double issue বা দ্বৈত উদ্দেশ্য তেমনি আছে উপকাহিনীর জটিলতা বা double threads of plot. প্রথমদিকের প্রধান ঘটনা হৃতরাজ্য পুনরুদ্ধার (নন্দবধ পর্যন্ত) আর শেষদিকের ঘটনা দিগ্বিজয়ী বীরত্ব—সেলুকসের সঙ্গে যুদ্ধ প্রভৃতি। এই দুটি স্বতন্ত্র ঘটনার মধ্যে ভাবগত ঐক্য আছে—চন্দ্রগুপ্তের বীরত্ব-এবং রাজ্যোদ্ধার ও রাজ্যের নিরাপত্তা-বিধান সেই ঐক্যকে কেন্দ্র করে কাহিনী পরিকল্পনা করায় সরল ঐক্য (simple unity) হয়ত ব্যাহত হয়েছে, কিন্তু এক ধরনের যৌগিক ঐক্যের অস্তিত্ব পাওয়া যায়। সুতরাং কোন ব্যক্তির নানা ধরনের স্বতন্ত্র ঘটনাকে একত্র করলে যে-ঐক্য ব্যাহত হয় তা ঐ সরল ঐক্য। তবে নানারকম ঘটনাকে একটি বিশেষ উদ্দেশ্যাভিমুখী করে এবং উভয়ের মধ্যে একটি কার্যকারণ যোগ স্থাপন করে যদি রস অক্ষুণ্ণ রেখেই এক ঘটনাকে অন্য ঘটনার মধ্যে পর্যবসিত করে দেওয়া যায়, তাহলে যৌগিক বা জটিল ঐক্য গড়ে উঠতে পারে। যেখানে সাধারণতঃ 'ব্যক্তি-ঐক্য'ই থাকে, সেই জীবনচরিতমূলক নাটকে এই ধরনের যৌগিক ঐক্য সৃষ্টি করা না যায় এমন নয়। জীবনচরিতের সব ঘটনাকে পরপর যেখানে উপস্থাপিত করা হয়, সেখানে ব্যক্তি চরিত্রই লক্ষ্য, সমগ্র চরিত্রটি

আমাদের কৌতূহলের বিষয়। এক্ষেত্রে ঐক্য ব্যক্তিরই (unity of hero)। কিন্তু যেখানে চরিত্রের একটি বিশেষ্ দিককে প্রদর্শন করানোর উদ্দেশ্তে স্বতন্ত্র ঘটনাকে একত্র করা হয় সেখানকার ঐক্যকে ঠিক ব্যক্তি-ঐক্য বলা চলে না। যেমন বিদ্যাসাগরের জীবনচরিতকে, সমাজসংস্কারক বিদ্যাসাগর, শিক্ষাসংস্কারক বিদ্যাসাগর এমনিভাবে বিভিন্ন ভাগে বিভক্ত করা যেতে পারে। এখন, সমাজ সংস্কারের জন্য বিদ্যাসাগর নানাক্ষেত্রে নানারকম কাজ করেছেন, সেইসব কাজ বা ঘটনাকে—'সংস্কারক বিদ্যাসাগর'- কেন্দ্রে কেন্দ্রীভূত করে একরকম যৌগিক ঐক্য সৃষ্টি করা যেতে পারে। তবে একথা খুবই সত্য, এক ঘটনাকে শেষ করে ঐক্যবোধ বজায় রেখে অন্য ঘটনা আরম্ভ করা খুবই দুঃসাধ্য কাজ, আর এও সত্য—তাতে জমাট ঐক্য অক্ষুন্ন রাখা প্রায় অসম্ভব।

উপকাহিনী-যুক্ত কাহিনীর ঐক্য

ঘটনা-ঐক্যের প্রতি যারা বিশেষভাবে গুরুত্বারোপ করেছেন, তাঁদের বক্তব্যের তাৎপর্য এই যে, ঘটনাবৈচিত্র্য যেখানে থাকে, চিত্তের গতি সেখানে বিক্ষিপ্ত হয়ে পড়ে, নানা চরিত্রের ও নানা ঘটনার আকর্ষণ-ক্ষেত্রে মনোযোগ ছড়িয়ে পড়ে। ফলে রসাস্বাদনের তীব্রতা কমে যায়। রসোপলব্ধির ধারা তীব্রস্রোতা জলধারার গতি হারিয়ে, ব্যাপক আয়তনের মধ্যে ছড়িয়ে পড়ে মন্থরগতি হয়ে পড়ে। ড্রাইডেন An Essay of Dramatie Poesy গ্রন্থে, বন্ধু Lisideius উপকাহিনী সংযোজনার বিরুদ্ধে এইরকম যুক্তিই দিয়েছিলেন এবং ইংরেজি ট্রাজি-কমেডি শ্রেণীর বিরুদ্ধে বলতে গিয়ে মন্তব্য করেন—"......they (ফরাসীরা) do not burden them with underplots, as the English do, which is the reason why many scenes of our tragi-comedies carry on a design that is nothing of kin to the main plot ; and we see two distant webs in a play like those in ill-wrought stuffs ; and two actions that is, two plays, carried on together to the confounding of the audience, who, before they are warm in their concernments for one part, are diverted to another, and by that means espouse the interest of neither.

এই কারণেই সংহত কাহিনীর উপযোগিতা অনেকেই স্বীকার করেছেন। অপ্রধান চরিত্রের প্রাধান্য যেমন প্রধান চরিত্র থেকে মনোযোগকে বিক্ষিপ্ত করে ফেলে, অপ্রধান, কাহিনীর প্রাধান্যে, প্রধান কাহিনীর সাবলীল গতি ব্যাহত হয়ে যায়। অঙ্গীরসের গতিবেগ মন্থর হয়ে আসে, কিন্তু উপকাহিনীযুক্ত কাহিনী যে জীবনের বিচিত্র অভিব্যক্তি প্রদর্শনের পক্ষে বেশী উপযোগী এ কথাও বিশেষভাবে স্মরণীয়। একই সময়ে (কাল-ঐক্য) একই ব্যক্তির জীবনে নানা ঘটনা ঘটতে পারে,—নানা ঘটনার আবর্তের সঙ্গে অভিযোজন করতে গিয়ে তাঁর যে বিচিত্র আচরণ প্রকাশ পায়—যে সুখপরিণাম দুঃখপরিণাম পরিণতি ঘটে, তার যথার্থ রূপটি প্রকাশের পক্ষে উপকাহিনী-যুক্ত কাহিনীই উপযুক্ত।

তবে উপকাহিনীযুক্ত কাহিনী নানারকমের হতে পারে। কোন কাহিনীতে একটিমাত্র উপকাহিনী প্রধান কাহিনীর সঙ্গে ওতপ্রোতভাবে যুক্ত হয়ে থাকে এবং প্রধান কাহিনীর গতি কোনরকমে ব্যাহত না করে, গতিবেগ বাড়িয়েই বিকাশ লাভ করে। আবার এমন কাহিনীও থাকে যেখানে একাধিক উপকাহিনী প্রধান কাহিনীর ধারার সঙ্গে মিশে থাকে এবং প্রত্যেকেই আপন আপন সম্ভাবনার কক্ষটি ঘুরে আসে। প্রথমটির মধ্যে ঘটনা ছড়ানো থাকে না বলে, রসনিষ্পত্তির গতিবেগ খুব ব্যাহত হয় না, কিন্তু দ্বিতীয়টিতে উপঘটনার সংখ্যা ও বিস্তার বেশী থাকে ; ফলে প্রধান কাহিনীর ধারা সব সময় প্রত্যক্ষ হয়ে থাকতে পারে না। তাতে রসবৈচিত্র্যের মাত্রা বেশী থাকে বটে কিন্তু রসাস্বাদ খুব জমাট হতে পারে না। ঐতিহাসিক নাটকে এই ধরনের কাহিনীর প্রয়োজন বা অস্তিত্ব অনেক বেশী দেখা যায় এবং এও দেখা যায় যে তা মাত্রা ছাড়িয়ে অনেকক্ষেত্রেই মহাকাব্যের প্রকৃতি পেয়ে বসে। এই ধরনের একাধিক উপকাহিনী সমন্বিত বহুদৃশ্যবিন্যস্ত নাটককে মহানাটক আখ্যা দেওয়াই বাঞ্ছনীয়।

তবে যদিও আজ ঐক্যের সমস্যা খুব বড় সমস্যা নয়—এবং নাটকে একাধিক উপকাহিনী-যুক্ত কাহিনীও যেমন আজকাল চলে, তেমনি চলে ব্যক্তি-ঐক্য-গ্রথিত নানা ঘটনাময় কাহিনী। কিন্তু একটি সত্য আগেও যেমন ছিল আজও তেমনি আছে। কাহিনী-পরিকল্পনার দোষগুণ বিচারে শেষ পর্যন্ত রসনিষ্পত্তির প্রশ্নই বড় কথা। যে পরিকল্পনা রসনিষ্পত্তির অনুকূল নয়—তার নিজস্ব মহিমা যতই থাক—তা আপত্তিজনক হবেই। উপকাহিনীকে কতখানি প্রধান করা চলে, উপকাহিনীর মধ্যেও ক্রমবিকাশ দেখানো বাঞ্ছনীয় কি না,—এসব প্রশ্নের মীমাংসা ঐ নিকষ পাষাণে কষেই—রসের সুষ্ঠু নিষ্পত্তিতে সাহায্য করে কি না এই বিচারেই—যাচাই করতে হবে। নাট্যশাস্ত্রকার ভরতের উক্তি এখানে স্মরণ করা যেতে পারে—ন চাতি রসতো বস্তু দূরং বিচ্ছিন্নতাং নয়েৎ। লুকাসের ভাষায়—"···it must not clash with the tone of the whole"। এই 'tone of the whole'কেই—সংস্কৃতের অঙ্গীরস বলা চলে। সার্সি যাকে unity of impression বলেছেন তা-ও এই অঙ্গীরসেরই প্রাধান্য সৃষ্টি করা।

এই প্রসঙ্গেই এলারডাইস নিকল মহাশয়ের সিদ্ধান্তের উল্লেখ ও সমালোচনা বাঞ্ছনীয়। শ্রদ্ধেয় নিকল সার্সি প্রভৃতির মত অনুসরণ করে সিদ্ধান্ত করেছেন—"···in drama the one essential unity is, unity of impression" তবে এই 'unity of impression' যে unity of action থেকে খুব বেশী পৃথক কিছু নয় তা-ও তিনি বলেছেন। এদের পার্থক্য নির্দেশ করতে গিয়ে তিনি লিখেছেন—unity of actionএ ঘটনার ঘন-বিন্যাসের বা ঐক্যের ওপর লক্ষ্য বেশী আর unity of impressionএর লক্ষ্য রসের ওপর—"···the effect which the whole drama will have on the audience,"

এখানে তিনি সংস্কৃতসাহিত্যশাস্ত্রের রসবাদকে প্রশংসা করেছেন। শ্রদ্ধেয় নিকল মহাশয়ের সিদ্ধান্তটি একটু আলোচনা করে দেখা দরকার এবং দরকার এই কারণেই

যে unity of actionএর জায়গায় unity of impression প্রতিষ্ঠিত করায় প্রশ্ন উঠতে পারে—তবে কি unity of action না থাকলেও অন্য এক ধরনের ঐক্য থাকতে পারে এবং সে ঐক্যের নাম—unity of impression ?

নিকলের মতে নাটকের অবশ্যরক্ষণীয় ঐক্য—স্থায়ী ভাবের ঐক্য (unity of impression) এবং—"This unity of impression is of course, closely linked to the ancient unity of action but places essential stress, not on the creative process involved in the construction of the play but on the effect which the whole drama will have on an average audience."

উল্লিখিত উক্তির তাৎপর্য এই unity of actionএর ক্ষেত্রে বেশী গুরুত্ব আরোপ করা হয় গঠনের সংহতির অর্থাৎ ঘটনার ঘন-সন্নিবেশের ওপর আর unity of impressionএ ঘটনাবিন্যাসের ঘনত্বই মুখ্য উদ্দেশ্য নয়, সমস্ত ঘটনাবিন্যাসের মধ্যে দিয়ে একটি বিশেষ ভাবকে স্থায়ী বা প্রধান করে তোলাই মুখ্য উদ্দেশ্য। আরো একটু বিশ্লেষণ করে বললে বলা যায়—ঘটনা-ঐক্যে কাহিনীর অপরিহার্য ঘটনাগুলো অব্যবধানে বা অবিচ্ছেদে বিন্যাস করা আবশ্যক আর ভাব-ঐক্যে ঘটনাগুলোর বিন্যাসে অত ঘনত্ব অপরিহার্য নয় ; প্রধান ঘটনাধারা মাঝে মাঝে অন্য ঘটনা দ্বারা বিচ্ছিন্ন হলেও সমগ্রের মধ্যে দিয়ে একটি ভাবকে প্রধান করে তুলতে পারলেই সৃষ্টি সার্থক।

এখন unity of actionএর পরিবর্তে unity of impression স্বীকার করা আবশ্যক কিনা এ প্রশ্নের আলোচনা করতে গিয়ে প্রথমেই দুটি কথা মনে রাখতে হবে ; প্রথমতঃ, unity of action বলতে, প্রত্যেক ঘটনাই একরকম হবে,—আনুষঙ্গিক ঘটনা থাকবে না এমন কিছু বোঝায় না। একথা সত্য যে, "there are many actions of one man out of which we cannot make one action" (এরিস্টটল); কিন্তু তাই বলে একাধিক 'actions' থেকে একটি 'action' (বিষয়-ঐক্য) যে হয় না তা নয়। একটি বড় অংশী-ঘটনার মধ্যে নানারকম ছোট অংশ-ঘটনা থাকে। অংশী-ঘটনার উপস্থাপনা অংশের উপস্থাপনার ভিতর দিয়েই ঘটে থাকে।*

দ্বিতীয় কথাটি এই যে ঐক্য যেমন সরল (simple) হতে পারে তেমনি যৌগিক (complex) হতেও পারে। বহুর সমবায়ে এই যৌগিক ঐক্য গঠিত। উপকাহিনী-যুক্ত কাহিনীতে এই বহুর সমবায়ে 'এক'-কেই দেখা যায়। সেখানে প্রধান কাহিনীধার উপকাহিনীর ঘটনা দ্বারা মাঝে মাঝে বিচ্ছিন্নপ্রায় হলেও সমগ্র নাটকের মধ্যে দিয়ে একটি বিশেষ কাহিনী তথা ভাবই প্রধান হয়ে ওঠে। উপকাহিনীর জটিলতা (multiplicity of plots) থাকা সত্ত্বেও প্রধান কাহিনী এখানে একটি উদ্দেশ্যে (issue)-র মধ্যে পরিণতি লাভ করে। এসব ক্ষেত্রেও unity of action স্বীকার করা অন্যায় নয়—যদিও তা— যৌগিক ঐক্য। এই রকম যৌগিক ঐক্য দ্বৈত উদ্দেশ্যক কাহিনীর মধ্যেও সৃষ্টি করা না

---

* After this names being once given, it remains to fill in the episodes. We must see that they are relevant to the action.

চলে এমন নয়। যেখানে স্বতন্ত্র দুটি ঘটনা বা উদ্দেশ্য একযোগে অন্য একটি বৃহত্তর উদ্দেশ্যকে (issue) সিদ্ধ করে, সেখানেও ঐ বৃহত্তর উদ্দেশ্যের কেন্দ্রে একরূপ ঐক্য থাকে। যেমন দ্বিজেন্দ্রলালের চন্দ্রগুপ্ত নাটকে দেখা যায়—দুটি 'action' মিলে একটি theme বা বিষয়কে রূপায়িত করেছে। হৃতরাজ্য উদ্ধারের জন্যে নন্দবধ এবং দিগ্বিজয়ী বীরত্বের জন্যে সেলুকসের পরাজয় ও কন্যাদান, ঘটনা হিসেবে স্বতন্ত্র হলেও চন্দ্রগুপ্তের নিষ্কণ্টক সিংহাসনারোহণের জন্যে উভয়ই অপেক্ষিত এবং এর মধ্যে দিয়েই চন্দ্রগুপ্তের বীরত্বের প্রতিষ্ঠা,—বীরত্বকে কেন্দ্র করে একটি unity of impression সৃষ্টি হয়েছে। এদিক থেকে unity of theme (in action) ও unity of impression-এর মধ্যে বিশেষ কোন পার্থক্য দেখা যায় না।

এখন এই ধরনের একাধিক উপকাহিনীযুক্ত ও দ্বৈত উদ্দেশ্যক কাহিনীতে যৌগিক ঐক্য সম্ভব হলে unity of actionএর জায়গায় unity of impression স্থাপিত করবার কোনো প্রয়োজন দেখা যায় না। তারপর আরো একটি বিষয়ে দৃষ্টি আকর্ষণ করা যেতে পারে। যেখানে unity of action or theme থাকে না সেখানে unity of impressionএর অস্তিত্বও সম্ভব নয়। Impression ব্যাখ্যা প্রসঙ্গে নিকল লিখেছেন,—"......by unity of impression is not necessarily implied mere monotony and sameness of emotion ; for the united emotion as such may be gained by means of the utilization of a variety of emotion." মোটকথা unity of impressionএর অর্থ একটি বিশেষ রসের প্রাধান্য (তাঁরই কথা 'Rasa' or impressions)। এই impression সৃষ্টি করবার উপায় আলোচনা করতে গিয়ে বলেছেন—every great drama shows a subordination of the particular elements of which it is composed to some central spirit by which it is inspired...অর্থাৎ প্রত্যেক উৎকৃষ্ট নাটকেই, উপাদানীভূত অংশসমূহকে কোন কেন্দ্রীয় ভাবরূপ অংশীর অধীন করে সংযোজনা করা হয়ে থাকে। এই কেন্দ্রীয় ভাবটিকেই আনুষঙ্গিক ঘটনা সহযোগে প্রধানভাবে উপস্থাপিত করার নামই unity of impression সৃষ্টি করা। নানা রস নিরন্তর থাকলেও উক্ত কেন্দ্রীয় ভাবটিকে বার বার উদ্রিক্ত করে প্রধান ভাবের ধারাটাকে অব্যাহত রাখতে পারাই unity of impression বজায় রাখা। তাই যদি হয় তবে একথাও বলা যেতে পারে যে unity of action (সরল বা যৌগিক) না থাকলে কোন মতেই unity of impression সৃষ্টি করা যায় না। কারণ impression বা রস কোন একটি ভাবেরই সক্ষম রূপায়ণ—সার্থক সংবেদনা, ফলে তা বিষয় (action) হিসেবেও একক। নানারকম ঘটনার (incidents) মধ্যে দিয়ে ঐ বিশেষ বিষয়টিকে (ভাবাশ্রিত ঘটনাকে) মুখ্যভাবে রূপ দেওয়ার চেষ্টা না করলে কিছুতেই ভাবগত ঐক্য সৃষ্টি করা যায় না, কারণ ঐক্যবোধ কোন বিষয়ের বার বার সংবেদনার ফলে জন্মায়। সুতরাং unity of action এর মধ্যে দিয়েই unity of impression সৃষ্টি হয়ে থাকে।

প্রশ্ন উঠতে পারে—impression এর অর্থ যদি 'রস' হয় আর তা যদি নাটকের পক্ষে অপরিহার্য হয়, এবং প্রত্যেক নাটককেই যদি রসাত্মক হতে হয় অর্থাৎ নাটকে ইতস্তত নানারসের উপস্থাপনা থাকলেও একটি রসকে অঙ্গী করে তুলতেই হয়, তাহলে drama of Idea তে বা চরিত নাটকের পক্ষেও অঙ্গীরস আবশ্যক একথা কি সত্যি?

প্রশ্নটির মীমাংসা করতে গিয়ে প্রথমেই কয়েকটি ধারণা স্পষ্ট করে নিতে হবে। drama of Idea বলতে আমরা সাধারণতঃ বুঝি এমন একরকম নাটক যাতে একটি বিশেষ idea বা problemকেই রূপ দেওয়া হয়। তবে নাট্যশাস্ত্রকার ফ্রেতাগ Techniqne of drama (১৮৬৩) গ্রন্থে বলেছেন, প্রত্যেক বড় নাটকের মধ্যেই একটা Idea থাকে আর তা ঘটনা ও চরিত্রের আবরণের মাধ্যমেই প্রকাশিত হয়ে থাকে। এদিক দিয়ে দেখতে গেলে, বলা যায়, প্রত্যেক সৃষ্টির মূলে ভাব (Idea) থাকবেই, কিন্তু ভাব থাকাই তো রসসাহিত্যের পক্ষে বড় কথা নয়, বড় কথা, ঐ ভাবকে যথার্থরূপের মধ্যে দিয়ে জীবন্ত করে তোলা সম্ভব হয়েছে কি না, সুতরাং ভাবের রূপটিই রসসাহিত্যে সৃষ্টির বিষয় এবং সে রূপের প্রকাশ ঘটনার মধ্যে দিয়েই সম্ভব। আর ঘটনামাত্রই রসাবহ। অতএব drama of Ideaতেও রসনিষ্পত্তির আবশ্যকতা আছে। ইবসেন, বার্নার্ড শ', গলস্‌ওয়ার্দি, শেকভ প্রভৃতির নাটক রসোত্তীর্ণ হয়েই বড় নাটক হয়েছে, যেখানে তারা রসোত্তীর্ণ হতে পারেনি ভালো ভালো যুক্তিতর্ক সত্ত্বেও তা সার্থক হতে পারেনি।

দ্বিতীয়তঃ চরিত নাটকের সমস্যা একটু ভিন্ন ধরনের। যেখানে কোন ঘটনার বা ভাবের কেন্দ্রে ঘটনাগুলো আবর্তিত হয় না, মহিমান্বিত বিশেষ ব্যক্তি চরিতের সমগ্র অংশটাই কেন্দ্রস্থানীয় হয়, সেখানে এক এক পর্বে এক এক রস থাকলেও, শেষ পর্যন্ত ব্যক্তির পরিণাম থেকে যে ভাব সৃষ্টি হয় তাই দর্শক মনে স্থায়িভাবের রূপ ধারণ করে। চরিতনাটকে বিশেষতঃ সেই সব চরিতনাটকে যেখানে আদ্যোপান্ত প্রত্যেকটি ঘটনা পরপর উপস্থাপিত হয়, পঞ্চসন্ধির মধ্যে দিয়ে বিশেষ একটি রসের অভিব্যক্তি কমই পাওয়া যায়। তবে যেসব ক্ষেত্রে ব্যক্তিচরিতের বিশেষ এক অংশকে, একটি বিশেষ ভাবের কেন্দ্রে সংহত করে রূপ দেওয়া হয়, সেখানে বিষয়-ঐক্য থাকে আর থাকে বলেই অঙ্গীরসকেও পাওয়া যায়।

কাহিনী গঠন সম্পর্কে সংস্কৃত সাহিত্যশাস্ত্রের নির্দেশ

কাহিনী-ঐক্য আলোচনা প্রসঙ্গে সংস্কৃত সাহিত্যশাস্ত্রের নির্দেশ অবশ্যই স্মরণীয়। ভরতের নাট্যশাস্ত্রে সন্ধিনিরূপণ অধ্যায় এই নির্দেশ রয়েছে—

> ইতিবৃত্তং দ্বিধা চৈব বুধস্তু পরিকল্পয়েৎ
> আধিকারিকমেকং স্যাৎ প্রাসঙ্গিকমথাপরম্।

অর্থাৎ ইতিবৃত্ত পরিকল্পনায় দুটি কাহিনী থাকবে—একটি আধিকারিক কাহিনী (main plot) অপরটি অপ্রধান, প্রাসঙ্গিক (sub plot)। আধিকারিক কাহিনী

প্রধান বা মূল ঘটনা, আর তারই উপকারার্থে (উপকরণার্থং) আনুষঙ্গিক যা কিছু যোগ করা হয় তাই প্রাসঙ্গিক। সুতরাং গোড়াতেই দেখা যাচ্ছে যে কাহিনী-ঐক্যের অন্যতম অর্থ অবিমিশ্রতা বা এককতা (singleness) তা ভারতীয় নাট্যশাস্ত্রে উপেক্ষিত। তবে তাই বলে অর্থাৎ অবিমিশ্রতা না থাকলেও উভয় কাহিনীর সংযোজনা সম্বন্ধে সতর্ক নির্দেশ দেওয়া হয়েছে। আধিকারিক কাহিনী দ্বারাই মুখ্যভাবে রসনিষ্পত্তি হয়, সুতরাং তাকে এমন ভাবে বিন্যস্ত করা প্রয়োজন যাতে অঙ্গীরস নিষ্পত্তিতে কোন ব্যাঘাত না ঘটে। এসম্বন্ধে স্পষ্ট নির্দেশ এই—

তাসাং স্বভাবভিন্নানাং পরস্পর সমাগমাৎ
বিন্যাস একভাবেন ফলহেতু প্রকীর্ত্তিত :—
এবং
যদ্‌বৃত্তং সংভবেত্তত্র তদযোজ্যমবিরোধতঃ

অর্থাৎ প্রাসঙ্গিক কাহিনী বিস্তার সেই পর্যন্তই অনুমোদন করা যাবে যে পর্যন্ত না তা আধিকারিক কাহিনীর গতিরোধ করে। মুখ্য ঘটনার বিরোধী অর্থাৎ প্রধান রসনিষ্পত্তিতে যা ব্যাঘাত সৃষ্টি করে তা অযোজ্য। নির্দেশটি বিশেষভাবে প্রনিধানযোগ্য, কারণ আনুষঙ্গিক কাহিনীযুক্ত নাটকে রসসংবেদনার ধারা (unity of Impression) অক্ষুন্ন রাখতে হলে এটি সর্বথা পালনীয়। কাহিনীর গঠনবিচারে উপকাহিনীর উপযোগিতা পরীক্ষায় এইটিই মৌলিক সূত্র। আসলকথা নাটককে যথাসম্ভব—

সুশ্লিষ্ট সন্ধি সংযোগং সুপ্রয়োগং সুখাশ্রয়ম্
মৃদুশব্দাভিধানং......................করতে হবে।

সুশ্লিষ্ট সংযোগই ঐক্যের পক্ষে বড় কথা। সন্ধিসংযোগ বিশ্লিষ্ট হলে প্রয়োগ (action) তথা রসসংবেদনাও কম হতে বাধ্য। নাটককে সুশ্লিষ্টসংযোগ করতে হলে, কাহিনীর বাঁধুনি বিষয়ে সতর্ক হতে হবে। প্রথমত কার্য (plot) যেখানে 'বহ্বাশ্রয়'* —বহুঘটনাময় সেখানে 'প্রবেশক' প্রবেশ করিয়ে তাকে সংক্ষেপ করে ফেলতে হবে। কারণ বহুচূর্ণ পাদবৃত্তং জনয়তি খেদং প্রয়োগস্য—যে বৃত্ত বা কাহিনী বহু ছোট ছোট অংশে বিভক্ত, সেই বৃত্তের সমগ্র অংশকে নাট্য করতে গেলে, প্রয়োগ

---

* বহ্বাশ্রয়মপি কার্যং প্রবেশকৈঃ সংক্ষিপেৎ সন্ধিষু

কাহিনী সংক্ষেপের উপায় পাঁচটি—

অর্থোপক্ষেপকাঃ পঞ্চ বিষ্কম্ভক প্রবেশকৌ
চূলিকাঙ্কাবতারোঽথ স্যাদঙ্কমুখমিত্যপি

এক ॥ বিষ্কম্ভক—অতীত ও ভবিষ্যৎ ঘটনার নিদর্শক সংক্ষিপ্ত কথা —অঙ্কের আদিতে দর্শিত।

দুই ॥ প্রবেশক—দুই অঙ্কের মধ্যে, নীচপাত্রপ্রযোজিত সংক্ষেপক কথা

তিন ॥ চূলিকা – নেপথ্য থেকে সূচিত বা ঘোষিত

চার ॥ অঙ্কাবতার অঙ্কান্তে কোন পাত্র দ্বারা সূচিত এবং অঙ্কেরই অঙ্গ হিসেবে যা অবতারিত হয়।

পাঁচ ॥ অঙ্কমুখ—যে অঙ্কটিতে, সকল সূচনা থাকে এবং যা বীজার্থের ব্যাপক।

(action) ক্ষীণ হয়ে যায়। এই কারণে কাহিনীকে কখনও মহাজন-পরিবার করে তুলতে হবে না এবং কার্য-পুরুষের সংখ্যা হবে চার কি পাঁচ। তারপর কাহিনীর বাঁধুনি হবে গোপুচ্ছাগ্রের মত। গোপুচ্ছের আরম্ভে স্বল্প লোম, মধ্যভাগ লোমপৃথুল এবং অন্ত্যভাগ আবার স্বল্পলোম, একাগ্র। এর তাৎপর্য এই—নাটকের মুখটিতে আধিকারিক বা মুখ্যকাহিনীর বীজস্থাপন করতে হবে। প্রতিমুখ-গর্ভে প্রাসঙ্গিক ঘটনা সংস্থানে পরিবর্ধন করতে হবে এবং বিমর্ষ সন্ধিতে কাহিনীকে গুটিয়ে নিয়ে উপসংহারে কাহিনীর একাগ্র পরিণতি দেখাতে হবে। তারপর যে সব বিষয় অবান্তর সেগুলোকে 'বিন্দু' (অবান্তর বিষয়কে অঙ্গীভূত করবার কৌশল) সাহায্যে মূলকাহিনীর সঙ্গে মিশিয়ে দেওয়ার নির্দেশও দেওয়া হয়েছে। এই নির্দেশের উদ্দেশ্য, কাহিনীর অন্তর্গত উপকাহিনীর স্বাঙ্গীকরণ। ঘটনা-ঐক্যের যে মূল অর্থ মূল উপস্থাপ্যের ঐক্য তা কিন্তু উপকাহিনীর মিশ্রণে ব্যাহত হয় না। যেখানে ঘটনা উৎসমুখ বা শুরু থেকে এগিয়ে পরস্পরসাপেক্ষ নানাঘটনার মিশ্রণে সমৃদ্ধ ও বিচিত্র হয়ে, একটি উদ্দেশ্যে বা পরিণামে গিয়ে শেষ হয় সেখানে প্রধান ধারার প্রাধান্যজনিত ঐক্য বিরাজ করে,—সে ঐক্য জটিল হলেও ঐক্যই বটে।

সংস্কৃত নাটকে এই ঐক্যই কাম্য। এখানেই বিশ্বনাথের সতর্কবাণী স্মরণ করা যেতে পারে।

বিষ্কম্ভকাদ্যৈরপি ন বধো বাচ্যোঽধিকারিণঃ
অন্যোন্যেন তিরোধানং ন কুর্যাদ্রসবস্তুনোঃ

ধ্বনিকের বাণীও উল্লেখযোগ্য—

ন চাতি রসতো বস্তু দূরং বিচ্ছিন্নতাং নয়েৎ
রসং বা ন তিরোদধ্যাৎ বস্ত্বলঙ্কার লক্ষণৈঃ ॥

বস্তুকে (Episode) রসপ্রবাহ থেকে দূরে নিয়ে যাওয়া বা বিচ্ছিন্ন করা, বস্তু বা অলঙ্কারাদি দ্বারা রসের তিরোভাব ঘটানো অনুচিত। এই নির্দেশটি খুবই মূল্যবান এবং সর্বকালেই এর উপযোগিতা থাকবে আশা করা যায়। নাটকে কবিত্বের, ভাবনার (Thought or discussion), এবং প্রাসঙ্গিক বিষয়ের অবতারণার স্থান সম্বন্ধে আলোচনায় ধ্বনিকের সিদ্ধান্তটিই শেষপর্যন্ত চূড়ান্ত মীমাংসা। নাটকের প্রাণ, কাহিনীই হোক অথবা দ্বন্দ্ব বা চরিত্র সৃষ্টি হোক অথবা বিচার-বিতর্কই হোক, নাটক রসাত্মক না হলে সবকিছুই ব্যর্থ। যা রসের অপকর্ষক তা-ই দোষ এবং তাই বর্জনীয়।

কাহিনীর কালব্যাপ্তি সম্বন্ধে (unity of time) আলোচনাও যে সংস্কৃত শাস্ত্রে না আছে তা নয়। বলা হয়েছে বিভজেৎ সর্বমশেষং পৃথক পৃথক কাযমঙ্কেষু, এবং প্রত্যেক অঙ্কে একদিবসের 'কার্যই দেখাতে হবে—একদিবস প্রবৃত্তঃ কার্যস্ত্বঙ্কো'। আর যদি তা এক অঙ্কে সন্নিবেশ করা অসম্ভব হয় 'তাহলে প্রবেশকে'র সাহায্যে সে কাজ সম্পন্ন করতে হবে। আর তাও 'অঙ্কচ্ছেদে কার্যং মাসকৃতং বর্ষসঞ্চিতং বাপি। তৎসর্বং কর্তব্যং বর্ষাদূর্ধ্বং চ ন তু কাচিৎ' অর্থাৎ কোন অঙ্কে একবছরের বেশী কাল থাকবে না।

কাল-ঐক্য

এরই ভাষ্যরচনা করতে গিয়ে বিশ্বনাথ লিখেছেন-"এবঞ্চ চতুর্দ্দশ বর্ষব্যাপিন্যপি রামবনবাসে যে যে বিরাধবধাদয়ঃ কথাংশাঃ তে তে বর্ষ-বর্ষাবয়ব-দিনযুগ্মাদীনামেকতমেন সূচনীয়া ন বিরুদ্ধাঃ।'

বিশ্বনাথ-কৃত সাহিত্যদর্পণে এবিষয়ে অনির্দিষ্টভাবে বলা হয়েছে 'নানেকদিননির্বর্ত্য-কথয়া সম্প্রযোজিতঃ'—এক অঙ্কে অনেকদিনব্যাপী ঘটনার বা কথার উপস্থাপনা করা অনুচিত। তবে বিশেষভাবেই মনে রাখতে হবে, এই নির্দেশটি সমগ্র কাহিনী সম্পর্কে নয়, শুধু অঙ্কের কালব্যাপ্তি সম্পর্কেই দেওয়া হয়েছে। কাল-ঔচিত্য রক্ষার জন্যে আদি নাট্যশাস্ত্রকার ভরত আরো একটি বিষয়ে সতর্ক থাকতে বলেছেন। যেখানে কোনো পাত্র কার্যবশে দূরদেশের যাত্রী সেখানেও অঙ্কচ্ছেদ করা কর্তব্য।* তাহলে অঙ্কের কালব্যাপ্তি যেখানে উর্ধমাত্রায় একবছর সেখানে সমগ্র নাটকের কালব্যাপ্তি সম্পর্কে কোনো ধরাবাঁধা নিয়ম আশা করা যায় না। অবশ্যই মনে রাখতে হবে প্রতীচ্য 'কালঐক্য'-বিধিতে যেখানে পুরো নাটকের জন্যে চব্বিশ ঘণ্টা মাত্র দেওয়া হয়েছে সেখানে আমাদের একটি অঙ্কেই একবছর। সুতরাং বলা চলে আমাদের সাহিত্যশাস্ত্র নাট্যকাহিনীর কালব্যাপ্তি সম্পর্কে যে নির্দেশ দিয়েছে তাতে কৃত্রিমতা, অসঙ্গতি বা অনৌচিত্য দোষের সম্ভাবনাকে নিরস্ত করা হয়েছে। পরবর্তীকালে প্রতীচ্য কাল-ঐক্যবিধির বিরুদ্ধে যে সব সমালোচনা করা হয়েছে, সংস্কৃত সাহিত্য শাস্ত্রের নির্দেশের বিরুদ্ধে তেমন বিরুদ্ধ সমালোচনার অবকাশ নেই।

স্থান-ঐক্য সম্বন্ধে কোনো কথাই সংস্কৃত সাহিত্য শাস্ত্রে পাওয়া যায় না।।

কাহিনীর বয়ন বা সংগঠন

কাহিনীর বাঁধুনির কথা উঠলেই প্রথমে মনে পড়ে সন্ধিবিভাগ তথা অঙ্ক দৃশ্য-বিভাগের কথা আর তারপরেই মনে আসে ঐক্য সম্পর্কিত প্রশ্নগুলো—কাহিনী একউদ্দেশ্যক ও সরল কি না?—কাহিনী সরল ও দ্বৈত-উদ্দেশ্যক কি না?—কাহিনী কি উপকাহিনী-জটিল এক উদ্দেশ্যক কিংবা উপকাহিনী-জটিল দ্বৈতউদ্দেশ্যক? এ ছাড়াও আরো একটি দিক দিয়ে কাহিনীর গঠন পর্যালোচনা করা যায়। এই পরিচ্ছেদে তা-ই আলোচ্য। তাকে আমরা বলতে পারি কাহিনীর বাঁধুনি—কাহিনী উপস্থাপনার বা, ঘটনা-বিন্যাসের রীতি বা ক্রম।

স্থান-ঐক্য

এরিস্টটলের পোয়েটিক্স্-গ্রন্থে এ সম্বন্ধে আলোচনা আছে এই রকম—

ক।। কাহিনী episodic হতে পারে। এপিসোডিক কাহিনীতে ঘটনাগুলি অবশ্যম্ভাবী রূপে বা সম্ভাব্যরূপে না ঘটে, অসংলগ্নভাবে পরপর ঘটে যায়।**

[*যঃ কশ্চিৎ কার্যবশাদ্গচ্ছতি পুরুষঃ প্রকৃষ্টমধ্বানম্। তত্রাপ্যঙ্কচ্ছেদঃ কর্তব্যঃ···]

** ...in which the episodes or acts succeed one another without probable or necessary sequence.

খ ॥ কাহিনীর ঘটনাগুলি কার্যকারণযোগে-যুক্ত বটে কিন্তু ঘটে অপ্রত্যাশিত ভাবে। * এই ধরনের কাহিনী, তাঁর মতে—necessarily the best। এই কাহিনীর গঠনে ঘটনা-বিপর্যাস (Reversal) ও প্রত্যভিজ্ঞান (Recognition) এই দুই রীতি প্রয়োগ করা হয়ে থাকে। এই কাহিনীতে নাটকীয় কৌতূহল (dramatic suspense) খুব বেশী মাত্রায় থাকে।

তাহলে এরিস্টটলের সিদ্ধান্ত পর্যালোচনা করে আমরা প্রধানতঃ দুরকমের বাঁধুনি পাচ্ছি।

এক	ক ॥ পরস্পরিত ঘটনা বিন্যাস খ ॥ কার্যকারণ নিয়ত ঘটনাবিন্যাস	ভিত্তি—ঘটনার পারস্পরিক যোগ
দুই	ক ॥ অনুক্রমিক ঘটনাবিন্যাস খ ॥ ভঙ্গক্রম ঘটনাবিন্যাস	ভিত্তি—ক্রম

পরস্পরিত ঘটনাবিন্যাসে ঘটনাগুলির পারস্পরিক যোগ অন্তরঙ্গ নয়। এক ঘটনার অবশ্যম্ভাবী পরিণতি হিসেবে অন্যঘটনা ঘটে না। এই ধরণের বাঁধুনি শিল্পীর দুর্বলতারই দৃষ্টান্ত। কার্যকারণনির্ভর ঘটনাবিন্যাসে এরই বিপরীত অবস্থা দেখা যায়। ঘটনাগুলি কার্যকারণ নিয়মের দ্বারা নিয়ন্ত্রিত। দক্ষ শিল্পীর হাতেই এই বিন্যাস সম্ভব। তারপর ক্রমের ভিত্তিতে ঘটনাবিন্যাসকে, অনুক্রমিক ও ভঙ্গক্রম এই দুভাগে ভাগ করা যেতে পারে। অনুক্রমিক ঘটনাবিন্যাসে, কাহিনী নির্দিষ্ট কালসীমায় আরম্ভ হয়ে ক্রমে ভবিষ্যতের দিকে এগিয়ে চলে। ইংরেজীতে একে progressive বলা যেতে পারে। ভঙ্গক্রম ঘটনাবিন্যাসে পুরো কাহিনীকে অনুক্রমে বিন্যস্ত না করে একটি বিশেষ পর্বে (মাঝখানে বা আরো শেষ দিকে) সুরু করা হয় এবং অতীত উদ্ঘাটনের জন্যে পেছনের ঘটনার দিকে ফিরে গিয়ে পরে ভবিষ্যতের দিকে এগিয়ে যাওয়া হয়। এই কারণেই একে Regresso-progressive বলা যেতে পারে। দৃষ্টান্ত রাজা ইডিপাস নাটক। ইডিপাসের জীবনের অনেক ঘটনা পিতৃহত্যা, মাতৃগমন প্রভৃতি ঘটনা উহ্য রেখে 'রাজা ইডিপাস' দিয়ে নাটকের আরম্ভ। ক্রমে অতীত ঘটনার উদ্ঘাটন এবং উদ্ঘাটনের পরে পরবর্তী ভাগ্যবিপর্যয়। এই ঘটনা বিন্যাস এই অর্থে অনুক্রমিক নয় যে এতে বর্ণনীয় বিষয় অনুক্রমে উপস্থাপিত হয় না। বিংশ শতাব্দীতে, নানা মতবাদের প্রভাবে নাটকের গঠনে আরো নতুন রীতির জটিলতা দেখা দিয়েছে। এক্সপ্রেশানিজিমের, ইম্প্রেশানিজিমের, ডাডাইজিম-সুররিয়েলিজিম প্রভৃতির প্রভাবের ফলে নাটকের গঠনে ঐকতান-সংগীতের বৈশিষ্ট্য ফুটে উঠেছে। চলচ্চিত্রের প্রভাবও অতি আধুনিক নাটকের গঠনে লক্ষণীয় হয়ে উঠেছে। বর্তমান ঘটনার মধ্যে অতীতকে প্রক্ষিপ্ত করে, এককালে বিভিন্ন দেশ-কালের ঘটনার

[* when the events come on us by surprise and the effect is heightened, when at the same time, they follow as cause and effect.

সন্নিপাত ঘটিয়ে আধুনিক নাট্যকাররা—নাটকে চলচ্চিত্রের শক্তি সঞ্চার করতে চেষ্টা করছেন। প্রোগ্রেশান, কন্টিনিউটি, টেম্পো প্রভৃতির প্রচলিত ধারণাকে অতি-আধুনিক নাট্যকাররা ভেঙ্গে দেওয়ার জন্যই যেন বদ্ধপরিকর।

তারপর প্রাণ-প্রকৃতি (Dramatic interest)'র ভিত্তিতেও কাহিনীকে কয়েকভাগে ভাগ করা যেতে পারে।

ক ॥ ঘটনা বা পরিস্থিতি প্রধান কাহিনী

অনুক্রমবিন্যাসই থাকুক আর ভঙ্গক্রমবিন্যাসই থাকুক অপ্রত্যাশিত চমকপ্রদ ঘটনার সাহায্যে গল্পরস সৃষ্টি করাই এখানে মুখ্য উদ্দেশ্য। চরিত্র, ভাববিস্তার, রস,- এসবই গৌণ ; মুখ্য-কাহিনীর চমৎকারিত্ব—এমন কি সঙ্গতি বা ঔচিত্যের বিনিময়েও। এই শ্রেণীর কাহিনীর প্রাণ-প্রকৃতিতে গভীর মানসিক ক্রিয়ার চেয়ে স্থূল ক্রিয়ার প্রাধান্যই বেশী। বার্নার্ড শ'য়ের ভাষায় একে anecdotic-বলা যায়। ডিটেকটিভ নাটক, মেলোড্রামা প্রভৃতি কাহিনীরসপ্রধান নাটকগুলিকে এই শ্রেণীর প্রতিনিধি হিসেবে ধরা যেতে পারে।

খ ॥ ভাবপ্রধান কাহিনী

কাহিনীর জটিলতা বা চমক দিয়ে কৌতূহল সৃষ্টির চেয়ে বিশেষ পরিস্থিতিতে পাত্র-পাত্রীর ভাব-দ্বন্দ্বের তীব্র সংবেদনার সাহায্যে রস সৃষ্টিই এখানে মুখ্য লক্ষ্য। ফরাসী নাট্যকার কর্নেই ও রেসিনের নাটক সংগ্রহের ভূমিকায় Paul Landis যা লিখেছেন তারই অনুকরণ করে বলা যায়—"After all it is the moment, not the story, that is dramatic......In a sense these plays do not really tell a story at all."

এই শ্রেণীর নাটকে ঘটনার প্রয়োজন পরিস্থিতিটুকুর জন্যেই। তারপর ঘটনার চেয়ে ভাবের উত্থান পতন ও তানবিস্তার অনেক বেশী মুখ্য ব্যাপার। Landis এর ভাষাতেই বলা যাক—"As we read on we discover that the action is as little startling as the setting. Nothing really happens in this room, only endless talk, some impassioned dialogues and soliloquies and more analytical confessions to characterless confidents."*

এই শ্রেণীর নাটকের action-এ ভাব ও আবেগের চমৎকারিত্বের প্রাধান্য থাকে।

গ ॥ ভাবনাপ্রধান কাহিনী

এই ধরণের কাহিনীতে, স্থূলঘটনা বা ভাবাবেগ উচ্ছ্বাস দিয়ে নাটকীয় কৌতূহল উদ্দীপিত রাখা হয় না। এর আকর্ষণ ভাবনার ও প্রতিভাবনার ক্রিয়া প্রতিক্রিয়ার মধ্যে—বিচারবিতর্কের উদ্দীপনার মধ্যে। বিচার-বিতর্ক ও মনস্তাত্ত্বিক সূক্ষ্মদর্শিতা দেখানোই এই শ্রেণীর কাহিনীর বিলক্ষণ বৈশিষ্ট্য। এই শ্রেণীর নাটকের বৈশিষ্ট্য

* [Six plays : by Corneille and Racine.]

নির্দেশ করতে গিয়ে নাট্যকার-সমালোচক বার্নার্ড শ' লিখেছেন—"the play in which there is no argument and no case no longer counts as serious drama."—যে নাটকে কোন বিচার বিতর্ক নেই, কোনো সমস্যাই নেই তাকে উৎকৃষ্ট রচনা বলা চলে না। এই নাটকের নাটকীয়তা নৈতিক-সমস্যাবিযুক্ত ভাবাবেগের উচ্ছ্বাস থেকে জন্মায় না, এর রস অমীমাংসিত সমস্যার দ্বন্দ্বের মধ্যেই নিহিত থাকে। *

এই ধরণের intellectual drama এবং discussion drama'র বৈশিষ্ট্য আলোচনা প্রসঙ্গে C. K. Munro লিখেছেন Experiment in Drama প্রবন্ধে—যে এই সব আধুনিক ভাবনাপ্রধান বা বিচারবিতর্ক প্রধান নাটকের কৌতূহল, কোনো ব্যক্তির ভাগ্যে কি ঘটে না ঘটে শুধু তার মধ্যেই থাকে না, আদর্শের বা সমস্যার কি গতি হয় না হয় তাতেই নাটকীয় কৌতূহল উদ্দীপিত থাকে।**

ঘটনাপ্রধান বা ভাবপ্রধান কাহিনীর পরিস্থিতি (situation) সৃষ্টির বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে বলা যেতে পারে—নিকলের ভাষায় বলা যাক্—"carefully conceived situations designed (unlike the situations necessary for narrative fiction) to arouse and stimulate and startle by their strangeness, their peculiarity or their unconventionality"—অর্থাৎ পরিস্থিতিকে চমকপ্রদ, রহস্যময় বা অপ্রচলিত করার চেষ্টা করা হয় কিন্তু ভাবনা প্রধান কাহিনীতে (Intellectual বা Discussion drama) পরিস্থিতি বা রসসৃষ্টির উপায় ভিন্ন। বার্নার্ড শ' লিখেছেন—"When Ibsen began to make plays, the art of the dramatist had shrunk into the art of contriving a situation. And it was held that the stranger the situation the better the play. Ibsen saw, that on the contrary the more familiar the situation the better the play." অর্থাৎ অদ্ভুত পরিস্থিতি সৃষ্টির দিকেই আগেকার নাট্যকারদের ঝোঁক ছিল। ইবসেন দেখলেন ও দেখালেন পরিস্থিতি যত

[*The drama arises through a conflict of unsettled ideals rather than through vulgar attachments, rapacities, generosities, resentments, ambitions, misunderstanding, oddities and so forth, as to which no moral question is raised. The conflict is not between clear right and wrong : the villain is as conscientious as the hero, if not more so. In fact, the question which marks the play interesting (when it is interesting) is which is the villain and which the hero. Or to put it in another way, there are no villains and no heroes.—Shaw.]

[** Suspense not only over what is going to happen to people but over what is going to happen to an idea. And the more important, profound and suggestive the idea involved the more intense, the suspense.—Tradition and Experiment—C. K. Munro.]

সুপরিচিত, তত নাটকের উৎকর্ষ ও আকর্ষণ। শেকভের 'Quiet plays' (সমালোচকরা বলে থাকেন) এই শ্রেণীর নাটকের এক অদ্ভুত বিকাশ। তাঁর নাটক সম্বন্ধে বলা হয় কোনো কিছুই নাটকে ঘটে না—কোনো কৌতূহলজনক ঘটনাও নাটকে থাকে না, কৌতূহলও থাকে না।*

কিন্তু এ সম্বন্ধে Munro লিখেছেন—What Tchekoff discovered about suspense is this :—that you can be kept watching when nothing is happening provided at any moment you think some thing is going to happen.—Experiment in Drama.

কাহিনীর ক্রিয়া-প্রাণতা (forms of Action)

কাহিনীর প্রাণ-প্রকৃতি আলোচনায় ক্রিয়া-প্রাণতা (action)-সম্বন্ধেই পরোক্ষভাবে আলোচনা করা হয়েছে। ঘটনাপ্রধান কাহিনীতে চমকপ্রদ ও কৌতূহলোদ্দীপক ঘটনার মধ্যেই ক্রিয়া-প্রাণতা থাকে এবং সেই 'ক্রিয়া'র প্রকৃতি অতি স্থূল। বলা যেতে পারে এই ক্রিয়া অনেক পরিমাণে শারীরিক (physical)। ভাবপ্রধান কাহিনীতে শারীরিক ক্রিয়া না থাকে এমন নয়; তবে কাহিনী প্রধানতঃ ভাবাবেগময় হওয়ায় হৃদয়ের ও মনের ক্রিয়াই লক্ষণীয় হয়ে থাকে। এই শ্রেণীর কাহিনীর ক্রিয়া-প্রাণতা ভাবাবেগের গভীর সংবেদনার মধ্যে নিহিত থাকে। তারপর ভাবনাপ্রধান কাহিনীতে ক্রিয়া-প্রাণতা থাকে, ঘটনার চমৎকারিত্বের মধ্যে নয়, ভাবাবেগের উচ্ছ্বসিত অভিব্যক্তির মধ্যেও নয়; ভাবনা ও সমস্যার ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার মধ্যে। অতএব দেখা যাচ্ছে খানিকটা হাত-পা ছোঁড়াছুঁড়ি, দাপাদাপি, লাফালাফি, মারামারি, ধরাধরি, কাটাকাটি, ফাটাফাটি—এইসব থাকলেই যে নাটকে ক্রিয়াপ্রাণতা থাকে, আর না থাকলে থাকে না এ ধারণাও যেমন সত্য নয়, তেমনি এও সত্য নয় যে খানিকটা ভাবাবেগের উচ্ছ্বাস না থাকলে, নাটক ক্রিয়া-প্রাণতা হারিয়ে ফেলে বা সেদিক থেকে দুর্বল ও হীন হয়ে পড়তে বাধ্য। ভাবাবেগ যেখানে যেখানে উচ্ছ্বসিত অভিব্যক্তির দিকে না গিয়ে নানারকম সঞ্চারী ভাবের মধ্য দিয়ে জটিলভাবে অথচ তীব্র রূপে আত্মপ্রকাশ করে, সেখানেও ক্রিয়াপ্রাণতার অসদ্ভাব হয় না। তারপর যেখানে সমস্যা বা ধারণা (Idea) কে কেন্দ্র করে ভাবনা ও প্রতিভাবনার ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার বিচার-বিতর্কে উৎসুক্য উদ্দীপিত থাকে, চিত্ত আকৃষ্ট হয়, সেখানেও ক্রিয়া-প্রাণতার অস্তিত্ব স্বীকার্য বটে। এমনকি ক্রিয়া যেখানে আত্মার গভীর ও অনির্বচনীয় আকৃতির সুতীব্র অথচ স্থিরশান্তরূপে আত্মপ্রকাশ করে, সেখানেও ক্রিয়া-প্রাণতার অস্তিত্ব অবশ্যই স্বীকার্য।**

সুতরাং এই সিদ্ধান্তই সমীচীন, কাহিনীর ক্রিয়া-প্রাণতা, স্থূল শারীরিক ক্রিয়াতে যেমন সম্ভব তেমনি আত্মার অতিসূক্ষ্ম ক্রিয়া হয়েও থাকতে পারে। ক্রিয়া যত সূক্ষ্ম

[* "It is often said that nothing happens in his plays, there is no suspense."]

[** The Tragical in Daily life.—Maeterlink.]

তত বেশী কার্যকরী বটে, কিন্তু বড় কথা, ক্রিয়াপ্রাণতা সৃষ্টি। ক্রিয়ার গতি লক্ষ্য করলে দেখা যায়—তা ক্রমে দেহের পর্যায় অতিক্রম করে—শুধু দৈহিক ক্রিয়া কোনো কালেই ছিল না—হৃদয়ের পর্যায়ে এবং শেষ পর্যন্ত আত্মার পর্যায়ে প্রবেশ করেছে। এটি নাটকের 'inwardness'-এর প্রশ্ন। অতীন্দ্রিয়ানুভূতির স্তরে গিয়ে এই ক্রিয়া এক অদ্ভুত শান্ত ও ভাবময় রূপ পেয়েছে। নাট্যকার মেটারলিঙ্ক, বাহ্যক্রিয়ার প্রতি অবজ্ঞা দেখিয়ে মন্তব্য করেছেন—['The Tragical in Daily Life' in (The Treasure of the Humble)] 'Indeed when I go to a theatre, I feel as though I were spending a few hours with my ancestors.'

দ্বিতীয় উপাদান—চরিত্র

চরিত্রের সংজ্ঞা অবিসংবাদিত ভাবে নিরূপিত হয়ে গিয়েছে এ কথাটি খুব জোর দিয়ে বলা না গেলেও এটুকু অবশ্যই বলা যায় যে চরিত্রের সংজ্ঞা দেওয়ার চেষ্টা করেছেন অনেকেই। মনোবিজ্ঞানে এসম্বন্ধে আলোচনা হয়েছে যথেষ্টই এবং প্রত্যেকটি প্রচেষ্টা বিশেষ বিশেষ শাখার মৌলিক দৃষ্টিভঙ্গীর বৈশিষ্ট্যে-চিহ্নিত। নির্জ্ঞানবাদ, আচরণবাদ ইত্যাদি বিশেষ মৌলিক দৃষ্টিকোণ থেকে ব্যক্তি পুরুষকে বিচার করে দেখা হয়েছে, ব্যক্তিচরিত্রের 'কি' 'কেন' বিশ্লেষণ করার চেষ্টা হয়েছে। খুব বেশী বিস্তৃত আলোচনার মধ্যে প্রবেশ না-করে R. G. Gordon মহাশয়ের লেখা Personality গ্রন্থের সংজ্ঞাটি উল্লেখ করা গেল। By the term Character we mean the dominant sentiments and beliefs of an individual at any given time whereby his attitude to himself and his environment is determined...... Personality on the other hand, is a much more complex matter and includes the ego and the character. It involves all the heredity of the individual that is all the bodily and mental dispositions, both actual and potential with which he is equipped at birth—অর্থাৎ যে সমস্ত প্রধান ভাববন্ধ (স্থায়ী ও উপস্থায়ীভাব) এবং বিশেষ ক্ষণের বিশ্বাসগুলির সাহায্যে ব্যক্তির পরিবেশের ও নিজের প্রতি মনোভাব বিশেষ ভাবে নিয়ন্ত্রিত হয়, চরিত্র বলতে আমরা সেই সমস্ত প্রধান ভাববন্ধ ও বিশ্বাসগুলির সমষ্টিকেই বুঝি।............ আর ব্যক্তিত্ব আরো জটিলতর বস্তু। এর মধ্যে অহম্ (ego) ও চরিত্র অন্তর্ভুক্ত। এর মধ্যে ব্যক্তির বংশানুবৃত্তি অর্থাৎ ব্যক্তির সহজাত ব্যক্ত অব্যক্ত সমস্ত শারীর ও মানস প্রবণতাগুলি থাকে। বস্তুতঃ চরিত্রের ব্যুৎপত্তিগত অর্থই 'চরিত্র' শব্দটির তাৎপর্য বহন করছে এবং সেই অর্থে চরিত্র আচরণ-বৈশিষ্ট্য।

জীবমাত্রেই আচরণশীল। স্থায়ী ভাবের প্রেরণা থেকেই তার সমস্ত কর্মপ্রবৃত্তির জন্ম আর কর্ম বিষয়াশ্রয়ী—বিষয়ের প্রতি ব্যক্তির বিশেষধরণের আচরণ। এই সহজ প্রবৃত্তি সামাজিক জীবনের বিধিনিষেধের প্রবর্তনা নিবর্তনার সাহায্যে নিয়ন্ত্রিত হয়; ফলে 'স্থায়ীভাব (প্রবৃত্তি,)' 'উপস্থায়িভাব'বন্ধের (sentiments) ভিতর দিয়েই আত্ম-

প্রকাশ করে। ব্যক্তির সমস্ত কর্মের মূলে আছে এইভাব এবং সেই ভাবপ্রবণতার রূপটিরই অন্যনাম চরিত্র। এই হিসেবে এমন ব্যক্তি নেই যার কোন না কোন রকম চরিত্র নেই অর্থাৎ যার সমস্ত আচরণে বিশেষ বিশেষ ভাববন্ধের ক্রিয়া বা প্রবণতার প্রাধান্য লক্ষ্য করা যায় না। কোনো বিষয়ে তার প্রবৃত্তি হয়তো খুবই দুর্বার, কোনো বিষয়ে নিবৃত্তি হয়তো খুবই দৃঢ়। প্রবৃত্তি ও নিবৃত্তির দ্বন্দ্ব আর এদের একপক্ষের জয় পরাজয় প্রত্যেক মানুষের জীবনে অহরহ ঘটে চলেছে। প্রবৃত্তি-নিবৃত্তির আপেক্ষিক স্থিতিশীল বা গতিশীল দ্বন্দ্বের মধ্যেই চরিত্রের অভিব্যক্তি। স্থিতিশীল দ্বন্দ্বের মধ্যে চরিত্রের প্রকাশ রূপ আর গতিশীল দ্বন্দ্বের মধ্যে চরিত্রের 'বিকাশ' রূপ দেখা যায়। সুতরাং চরিত্রসৃষ্টি বলতে বোঝায় চরিত্রের প্রকাশ-রূপটি অথবা বিকাশ-রূপটিকে রূপ দেওয়া—ভাব ও ভাবদ্বন্দ্বের, ভাব-সঙ্কোচন ও ভাব-বিকোচনের মধ্য দিয়ে জীবনলীলার রূপটিকে যথাযথ ভাবে প্রকাশ করা।

চরিত্রের সংজ্ঞা দিতে গিয়ে এরিস্টটল লিখেছেন—By character, I mean that in virtue of which we ascribe certain qualities to the agents.—যে যে ধর্ম থাকায় ব্যক্তিতে দোষগুণ আরোপিত হয় চরিত্র বলতে সেই ধর্মকেই বোঝায়। এই ধর্মই এক ব্যক্তিকে অন্য ব্যক্তি থেকে স্বতন্ত্র করে রাখে এবং এই ধর্ম থেকেই সমস্ত আচরণ বা কর্ম জন্মায় ও তার দ্বারাই কর্ম বিশিষ্টতা পায়। Action ও character-এর পারস্পরিক সম্পর্ক আলোচনা প্রসঙ্গে খুব সূক্ষ্ম দৃষ্টি নিয়েই এরিস্টটল মন্তব্য করেছেন—action implies personal agents who necessarily possess certain distinctive qualities both of character and thought; for it is by these that we qualify action themselves, and these—thought and character—are the two natural causes from which actions spring and on actions again all success or failure depends.—ঘটনা সবসময়ে ব্যক্তি সাপেক্ষ আর ব্যক্তির মধ্যে সর্বদাই চরিত্র ও চিন্তার বিশিষ্টতা দেখা যায়। এই চরিত্র ও চিন্তার বিশিষ্টতার ভিত্তিতেই ঘটনার বৈশিষ্ট্য নির্ধারিত হয়। আর এই চিন্তা ও চরিত্রই ঘটনা বা কার্যের জনক···। বাস্তবিক ঘটনা ব্যক্তিরই ঘটনা এবং ব্যক্তি প্রবৃত্তি-নিবৃত্তির ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার একটি শক্তি-ক্ষেত্র। প্রবৃত্তি-বন্ধ ও নিবৃত্তি বন্ধের ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার মধ্যেই ব্যক্তি চরিত্রের অভিব্যক্তি। যেখানে জীবন, সেখানেই ব্যক্তি, আর সেখানেই প্রবৃত্তি-নিবৃত্তির ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়া। এদেরই প্রধান প্রকৃতির বৈশিষ্ট্যে চরিত্র বৈশিষ্ট্য। এরিস্টটল যখন বলেন—"Character is that which reveals moral purpose, showing what kind of things a man chooses or avoids," বা "...any speech বা action that manifests moral purpose of any kind, will be expressive of character"—তখন অনেকখানিই যথার্থ কথা বলেন; তবে নৈতিক উদ্দেশ্য-সিদ্ধিতেই চরিত্রের সার্থকতা—"···the character will be good if the purpose is good"—বলায়

চরিত্রের সংজ্ঞা নিরূপণে এরিস্টটল

মধ্যে একটু একদেশদর্শিতার পরিচয় রয়েছে। সাহিত্যে 'ভালো চরিত্র' দুই অর্থে প্রযুক্ত। প্রথমতঃ নৈতিক উদ্দেশ্যের দিক দিয়ে ভালো, দ্বিতীয়তঃ মনস্তাত্ত্বিক অভিব্যক্তির দিক দিয়ে ভালো। যুধিষ্ঠির যে অর্থে ভালো চরিত্র, দুর্যোধন সেই অর্থে ভালো না হলেও 'সুন্দর শয়তান' হিসেবে 'ভালো' চরিত্র হ'তে পারে। এরিস্টটলের মতে ভালো চরিত্রের ভালোত্ব—

ক ॥ নৈতিক আদর্শ	(it must be good)
খ ॥ ঔচিত্য	(propriety)
গ ॥ বাস্তবতা	(true to life)
ঘ ॥ সঙ্গতি	(consistency)

বাস্তবতা সম্বন্ধে তার বক্তব্য এই যে নৈতিক ভালোত্ব ও ঔচিত্য থেকে তা পৃথক অর্থাৎ এই দুটি থাকা সত্ত্বেও চরিত্র অবাস্তব হয়ে উঠতে পারে। তারপর সঙ্গতি সম্বন্ধে তাঁর নির্দেশটি খুবই স্মরণীয়। এমন কি যদি অসঙ্গত চরিত্র সৃষ্টিরই প্রয়োজন হয় তবে চরিত্রটিকে বরাবর সঙ্গতরূপে অসঙ্গত (consistently inconsistent) করে গড়ে তুলতে হবে।

এ ছাড়াও চরিত্রের আরো বৈশিষ্ট্য লক্ষ্য করা যায়, প্রথমতঃ সরলতা বা জটিলতা আর দ্বিতীয়তঃ গভীরতা বা অগভীরতা। অর্থাৎ চরিত্র যেমন নৈতিক আদর্শের দিক দিয়ে উচিত বা অনুচিত, ভালো বা মন্দ, বাস্তব বা অবাস্তব, সঙ্গত বা অসঙ্গত হতে পারে তেমনি ভাবদ্বন্দ্বের বৈচিত্র্যের দিক দিয়ে সরল বা জটিল, গভীরতার দিক দিয়ে অগভীর বা গভীর হতে পারে। যেখানে চরিত্র ভালো বা মন্দ হিসেবে একহারা সেখানে চরিত্র সরল ; আর যেখানে চরিত্র ভালোমন্দে মেশানো,—একাধিক ভাবের ক্রিয়া প্রতিক্রিয়ায় ভাব-শবল, সেখানে চরিত্রের রূপ জটিল। আবার এমনও হতে পারে—চরিত্র পরিকল্পনার দিক দিয়ে সরল বা জটিল দুটির একটি হয়েছে বটে কিন্তু রূপায়ণের দিক দিয়ে হয়তো খুব গভীর হয়ে ওঠে নি।

সাহিত্যে চরিত্রের দুরকম রূপ সম্ভব। প্রকাশধর্মী ও বিকাশধর্মী। প্রকাশধর্মী রূপটি সেখানেই যেখানে চরিত্রে ধরাবাঁধা প্রবণতাই অপরিবর্তিত রূপে বারবার আবৃত্ত হয়, যেখানে চরিত্রে রূপ থাকে, কিন্তু রূপান্তর থাকে না। এক কথায় বলা যায় চরিত্র যেখানে একহারা সেখানেই তা প্রকাশধর্মী।

চরিত্রের রূপ

আর যেখানে প্রবণতাসম্পন্ন চরিত্র, পরিবেশের সঙ্গে খাপ খাওয়াতে গিয়ে ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার নানা ঘাত-সংঘাতের মধ্যে দিয়ে এগুতে এগুতে রূপান্তরিত হয়ে যায়, চরিত্রের মধ্যে গুণগত পরিবর্তন ঘটে, সেখানেই চরিত্র বিকাশধর্মী। এই যেমন বিকাশধর্মী চরিত্রের একরূপ, তেমনি আর একটি রূপও হতে পারে। যেখানে কোনো বিশেষ চরিত্রে একাধিক ভাববন্ধের পারম্পরিক দ্বন্দ্ব দেখা দেয় এবং কখনও একটি কখনও বা অন্যটি প্রধান হয়ে উঠে চরিত্রের আচরণকে নিয়ন্ত্রিত করতে থাকে, তথা চরিত্রটিকে জটিল ও ভাব-শবল করে তোলে, সেখানেও একধরণের বিকাশ লক্ষ্য করা যায়। যে রচনায় কালব্যাপ্তি অনেকখানি, সংকীর্ণ সময়ের শর্ত দিয়ে যা সীমাবদ্ধ

নয়, সেখানে চরিত্রের বিকাশধর্মী রূপ ফুটিয়ে তোলা সহজসাধ্য ব্যাপার। এই কারণে উপন্যাসে চরিত্রের বিকাশ দেখানো যত সহজ, নাটকে তত সহজ নয়। নাটকে চরিত্রের বিকাশ-কাল সংকীর্ণ অভিনয়কালে সীমাবদ্ধ ; ফলে প্রথম ধরণের বিকাশশীল চরিত্র সৃষ্টি করতে হলে অল্পকালের মধ্যেই করতে হয়। নাটকে দ্বিতীয় ধরণের বিকাশধর্মী চরিত্রই বেশী পাওয়া যায়।

চরিত্রের স্বরূপ বা রূপ যাই হোক, নাটকে চরিত্রের মর্যাদা কি সেইটিই আলোচ্যবিষয়। নাটকের ছ'টি উপাদানের মধ্যে এরিস্টটল কাহিনী (plot) কেই নাটকের আত্মা বলে অভিহিত করেছেন এবং তার যুক্তি দিতে গিয়ে বলেছেন,—

চরিত্রের মর্যাদা

নাটক—"...is an imitation not of men but of an action and of life, and life consists in action and its end is a mode of action, not a quality. Character determines men's qualities but it is by their actions that they are happy or the reverse.........Character comes in a subsidiary to the actions."

বিশেষভাবে লক্ষণীয়, চরিত্র ও ঘটনার মধ্যে এরিস্টটল ঘটনাকেই প্রথম মর্যাদা দিয়েছেন। তাঁর মতে চরিত্রের স্থান দ্বিতীয়। কারণ নির্দেশ করতে গিয়ে দেখিয়েছেন, নাটকের উপস্থাপ্য বিষয় জীবন এবং জীবন মানেই ঘটনা। কারণ জীবন যেমন ঘটনাময় তেমনি জীবনের পরিণতিও বিশেষ ধরণের ঘটনায়। চরিত্র গুণবিশেষ। কাজের জন্যেই লোকে সুখ বা দুঃখ ভোগ করে। আরো লক্ষ্য করা দরকার—চরিত্র যে সমস্ত আচরণের বা ঘটনার মূল এও তিনি না বুঝেছেন এমন নয়—thought and character are the two natural causes from which actions spring উক্তিটিই তার প্রমাণ। কিন্তু তবু তিনি দেখিয়েছেন,—on actions again all success or failure depends। এই যুক্তিতেই তিনি সিদ্ধান্ত করেছেন,—Dramatic action, therefore, is not with a view to the representation of character : character comes in as subsidiary to the actions. Hence the incidents and the plot are the end of a tragedy and the end is the chief thing of all. এরপরে আরো একটি যুক্তি তিনি দিয়েছেন—যা খুবই প্রণিধানযোগ্য। 'চরিত্র' না থাকলেও ট্র্যাজেডি হতে পারে কিন্তু ঘটনা অভাবে কোনো কিছুই হতে পারে না। তাঁর তৃতীয় যুক্তি বিশেষভাবে লক্ষণীয়,—চরিত্র-প্রকাশক কতকগুলো ভালো ভালো বক্তৃতা চরিত্রের মুখে দিলেই ভালো নাটক হয় না। *

এই সমস্ত যুক্তির ভিত্তিতেই কাহিনীকে প্রথম স্থান দিয়ে চরিত্রকে দিয়েছেন দ্বিতীয় স্থান। তাঁর এই যুক্তির মধ্যে বেশ সূক্ষ্মদর্শিতার ছাপ আছে। যে

[* Again, if you string together a set of speeches, expressive of character and well finished in point of diction and thought you will not produce the essential tragic effect nearly so well as with a play, which however, deficient in these respects, yet has a plot and artistically constructed incidents.]

কোনো নাটক বিশ্লেষণ করলে এর সত্যতা উপলব্ধি করা যেতে পারে। গ্রীক নাটক থেকে আরম্ভ করে শেকভের শান্ত নাটকগুলো পর্যন্ত খ্যাতনামা নাটক বিশ্লেষণ করে দেখানো যায় অঙ্গীরসনিষ্পত্তিতে ঘটনাই নিয়ামক। শেক্‌সপীয়রের ম্যাকবেথের কথাই ধরা যাক্‌। নাটকের রস কয়েকটি তীব্র ঘটনাকে আশ্রয় করেই প্রবাহিত। ডানকান-হত্যা থেকে ম্যাকবেথের হত্যা পর্যন্ত ঘটনার পর ঘটনা এবং বিশেষ সুতীব্র ঘটনাতেই নাটকের পরিণতি। এই হিসেবে, ঘটনা যে নাটকে প্রাথমিক মর্যাদা পাবে সহজেই অনুমেয়।

কিন্তু এরিস্টটলের এই সিদ্ধান্ত বহুদিন অবাধে প্রচলিত থাকলেও পরবর্তীকালে অনেকেই একে বাধা দিয়েছেন। প্রথমতঃ ড্রাইডেনের মধ্যে দিয়ে বিরুদ্ধাচারণ প্রথমে মাথা তোলে। তিনি বলেন—story is the least part of the Drama কাহিনী নাটকের কাঠামো মাত্র। চরিত্র, ভাবকল্পনা ইত্যাদিই নাটকের প্রধান উপকরণ। এর পরে চরিত্রকেই নাটকের মুখ্য উপাদান বলে স্বীকৃতি দেবার ঝোঁকটি দেখা যায়। বলা হয় চরিত্র-সৃষ্টিই নাটকের আসল ব্যাপার। যে নাটক চরিত্র সৃষ্টির দিক দিয়ে যত হীন নাটক হিসেবে তা তত নিকৃষ্ট। কাহিনী বা ঘটনাবিন্যাস তথা পরিস্থিতি কল্পনার চেয়ে চরিত্র-রহস্য প্রদর্শনই প্রথম ও প্রধান কর্তব্য বলে মনে করা হয়। Henry Arthur Jones এ-সম্বন্ধে যা মন্তব্য করেছেন, এপক্ষের সিদ্ধান্ত হিসেবে তাকে উপস্থাপিত করা যায়। তিনি বলেছেন—"I suppose that the first demand of an average theatrical audience to its author will always be the same as the child's—Tell me a story"—দর্শকদের নাট্যকারের কাছে প্রথম চাহিদা—গল্প। কিন্তু সে চাহিদা যতই ব্যাপক হোক—"Story and incident and situation in theatrical work are, unless related to character, comparatively childish and unintellectual. They should indeed be only another phase of the development of character......A mere story, a mere succession of incidents if these do not embody and display character and human nature only give you something in raw melodrama pretty much equivalent to the adventures of our old friend Mr. Richard Turpin"—The Renaissance of the English Drama.

William Henry Hudson ও লিখেছেন—"characterisation is the really fundamental and lasting element in the greatness of any dramatic work."

এঁদের মতে কাহিনী ঘটনা বা পরিস্থিতি উপায়, চরিত্র সৃষ্টিই উপেয়, বা উদ্দেশ্য।

এখন কাহিনী অর্থাৎ ঘটনাবিন্যাস ও পরিস্থিতি পরিকল্পনা এবং চরিত্রের আপেক্ষিক গুরুত্বের তুলনা মূলক আলোচনাকালে এরিস্টটলের সিদ্ধান্ত ও উইলিয়ম জোন্‌স মহাশয়ের মন্তব্যের তাৎপর্য দুটিই বিশেষভাবে বিচার্য। এরিস্টটল নাটকের রস-

নিষ্পত্তির দিকেই দৃষ্টি নিবদ্ধ রেখে আলোচনায় এগিয়েছেন বলেই খুব স্বাভাবিক ভাবেই চরিত্র-বিশ্লেষণ অপেক্ষা ঘটনার বা পরিস্থিতির ওপরেই বেশী গুরুত্ব আরোপ করেছেন। আবার যাঁরা চরিত্রসৃষ্টি তথা চরিত্র বিশ্লেষণের মধ্যে দিয়ে জীবনের সমালোচনার দিকে লক্ষ্য রেখে এগিয়েছেন, নাটকের ভাববস্তুর দিকে দৃষ্টি নিবদ্ধ করেছেন, তাঁরা ঘটনাবিন্যাস অপেক্ষা চরিত্রের ওপরেই বেশী গুরুত্ব দিয়েছেন। এখানেই বলা দরকার ঘটনা বিন্যাস বা পরিস্থিতি পরিকল্পনা ও চরিত্রের পারস্পরিক সামঞ্জস্য ঠিকমত উপলব্ধি করতে না পারলে এ দুটির যে কোন একটিকেই সর্বস্ব মনে করবার গোঁড়ামি এসে যেতে পারে। এরিস্টটলও লিখেছেন—চরিত্র ও চিন্তা থেকেই সমস্ত কার্যের উৎপত্তি কিন্তু কার্য বা ঘটনাতেই চরিত্রের অভিব্যক্তি ও পরিণতি। ঘটনা (শারীরিক বা মানসিক) নেই অথচ চরিত্র আছে এ যেমন অসম্ভব, আবার ঘটনা, শারীরিক বা মানসিক দুইই ঘটছে অথচ চরিত্রের কোনোরকম অভিব্যক্তি নেই এও তেমনি অসম্ভব। তবে এমন সম্ভব যে শারীরিক ঘটনা ঘটছে বটে কিন্তু মানসিক ঘটনা তেমন ঘটছে না অর্থাৎ চরিত্রের প্রকাশ বা বিকাশ ঘটছে না এইরকম ক্ষেত্রেই আমরা নাটককে কাহিনী-সর্বস্ব বলে থাকি। কিন্তু স্মরণ রাখা উচিত যে কাহিনী বলতে শুধু প্রধান প্রধান শারীরিক ঘটনার কাঠামোটিই বোঝায় না, সেই কাঠামোর মধ্যে যে সূক্ষ্ম সূক্ষ্ম মানসিক ঘটনা অনুভাবাদি ঘটে তাদের সমষ্টি নিয়েই কাহিনী। ভালো রসঘন নাটকের পক্ষে চরিত্র বিশ্লেষণের জন্যেই চরিত্র বিশ্লেষণও ততটা প্রয়োজন নয় যতটা প্রয়োজন সুসম্বদ্ধ একটি কাহিনীর কাঠামোতে প্রাণবন্ত চরিত্রের প্রতিষ্ঠা। চরিত্রের প্রাণবত্তা যেখানে যত কম, কাহিনীর সূক্ষ্ম গতিভঙ্গিমা বা সূক্ষ্ম কারুকার্যও তেমনি কম। অর্থাৎ সেই অনুপাতে কাহিনীর গুরুত্বও কম। চরিত্রমর্যাদাহীন কাহিনী যতই চাঞ্চল্যকর ঘটনার-সংযোগে গড়ে উঠুক না কেন, তার লঘুভার না হয়ে উপায় নেই। মোটকথা এই, চরিত্রকে বাদ দিয়ে যেমন ভালো কাহিনী সৃষ্টি করা যায় না তেমনি ভালো কাহিনীকে বাদ দিয়ে চরিত্র সৃষ্টি করা সম্ভব নয়। প্রত্যেক প্রথম শ্রেণীর নাটকে চরিত্র ও কাহিনীর মণিকাঞ্চন যোগ ঘটে থাকে।

তৃতীয় উপাদান ঃ ভাবনা (Thought)

সাহিত্যসৃষ্টি এক হিসেবে ভাবকে রূপের মধ্যে অঙ্গ দেওয়া এবং রূপকে ভাবের মধ্যে মুক্তি দেওয়া। কাহিনীতে জীবনের রেখারূপটিকেই দেখা যায়—সে রূপ প্রাথমিক বলা চলে। রূপের সহজ উপলব্ধির, রূপের গতিভঙ্গিমার রেখা চিত্র। চরিত্র সৃষ্টিতে জীবনের এই রূপটিকেই জীবন-রসে আরও রসিয়ে তোলা হয়। আর ভাবনায় সেই রূপই ভাবের মাঝারে মুক্তি আস্বাদন করে। জীবনের যে প্রকাশ রূপের মধ্যে স্পন্দিত, তা-ই ভাব-রূপে বিকশিত হয়ে ওঠে। কল্পনা ও ভাবনা, ভাবাবেগেরই আধিমানসিক অভিব্যক্তি। শুধু অনুভাবেয় হৃদয় ক্রিয়ার মধ্যেই ভাবাবেগ যেখানে আবদ্ধ হয়ে থাকে না সেখানেই তা কল্পনা বা ভাবনা হয়ে ফুটে ওঠে।

এই হিসেবে কল্পনা ভাবের কল্পরূপ আর ভাবনা ভাবের তত্ত্বরূপ। এভাবেও বলা যেতে পারে, সাহিত্যে জীবনের ঘটনার দিকটি কাহিনীতে, হৃদয়ের দিকটি চরিত্রে এবং মস্তিষ্কের দিকটি ভাবনায় প্রতিফলিত হয়। এই ভাবনাকেই প্রাচীন সাহিত্যশাস্ত্রে অর্থগৌরব বলে ধরা হয়েছে এবং কাব্যে অর্থগৌরবের গৌরব যে সমধিক একথাও বলা হয়েছে।

ভাব ও ভাবনার সম্পর্কের কথা আগেই আলোচনা করা হয়েছে। এখানেও প্রথমে বলা প্রয়োজন যে ভাব স্বরূপে আবেগমাত্র। তার প্রকাশ দেহের পর্যায়ে অনুভাবে আর মনের পর্যায়ে কখনো কল্পনায় কখনো বা ভাবনায়। অনুভাব, কল্পনা, এবং ভাবনা, ভাব-জীবনের অভিব্যক্তির যেন তিনটি পর্যায়। জীবনের বিবর্তনেও এমনি একটি পর্যায় লক্ষ্য করা যায়। অনুভাবসর্বস্ব ভাবজীবনের স্তর অতিক্রম করে জীব, কল্পনা ও ভাবনা শক্তির স্তরে উন্নীত হয়েছে। আবার মানুষের সমাজের বিবর্তনের দিকে চোখ ফেরালেও এমনি একটি গতি পর্যায় দেখা যায়। আদিম সমাজে অনুভাব ও কল্পনার ক্রিয়াই বেশী। সমাজ যত উন্নত হয়েছে, বিচার বুদ্ধি যত বেড়েছে, জীবনের উপলব্ধি যত তথ্যে ও তত্ত্বে সমৃদ্ধ হয়েছে, ততই সমাজের ভাব-জীবনে, কল্পনার, ও ক্রমান্বয়ে ভাবনার প্রাধান্য ঘটেছে। এই অভিব্যক্তির ক্রমানুসারেই সাহিত্যে ক্রমে কাহিনী, চরিত্র ও ভাবনার ওপর জোর পড়েছে। সামাজিক চেতনার যে অবস্থায় স্থূল ঘটনাই রসোদ্বোধে প্রধান উপকরণ, সেখানে ঘটনার দিকে বেশী ঝোঁক থাকা স্বাভাবিক। পরে জীবন সম্বন্ধে যত চেতনা বা অভিজ্ঞতা বেড়েছে, তত ব্যক্তি-চরিত্রের সূক্ষ্ম ক্রিয়ার প্রতি জনচিত্তের আকর্ষণও বেড়েছে। তারপর যত সমস্যা বেড়েছে, যত মত-পথের দ্বন্দ্ব দেখা দিয়েছে, যত জ্ঞান-বিজ্ঞানে সমাজ এগিয়ে গিয়েছে, তত ভাবনার (discussion) মর্যাদা বেড়েছে। কারণ আধুনিক চিত্তের আনন্দবোধের সঙ্গে ভাবনার যোগ খুবই অন্তরঙ্গ। নানারকম ভাবনা আজ জীবনের অভিব্যক্তির সঙ্গে জড়িয়ে আছে বলেই, ভাবনার আনন্দ মূল্য বেড়ে গিয়েছে। অবশ্য প্রত্যেক যুগ সম্বন্ধেই একথা সত্য। ভাবগৌরব বা অর্থগৌরব প্রত্যেক যুগেই বন্দিত হয়ে এসেছে। অবশ্য একথা যেন কেউ মনে না করেন যে ভাবনা (thought) অতি আধুনিক উপকরণ এবং অতি আধুনিক নাটকেই তার প্রথম প্রয়োগ হয়েছে। বার্নার্ড শ' মহাশয়ের ভাষায় বলা যেতে পারে—It has been used by preachers and orators ever since speech was invented. It is the technique of playing upon the human conscience; it has been practised by the play-wright whenever the playwright has been capable of it. Rhetoric, irony, argument, paradox, epigram, parable, the rearrangement of haphazard facts into orderly and intelligent situations—these are both the oldest and the newest arts of the Drama.

কিন্তু তাঁর মতে 'Serious drama'র প্রধান উপকরণ—'Discussion' এবং "discussion is the test of the playwright"—আর, "an interesting

play cannot in the nature of things mean anything but a play in which problems of conduct and character of personal importance to the audience are raised and suggestively discussed."

একথা অনস্বীকার্য যে আধুনিক চিত্তকে তৃপ্তি দিতে হলে 'অর্থগৌরব' বা ভাবগৌরবে নাটককে সমৃদ্ধ করতেই হবে, আর একথাও স্মরণীয় যে, আধুনিক চিত্তভৃপ্তির জন্য জীবনের সমস্যাকেই তথ্যতঃ ও তত্ত্বতঃ উপস্থাপনা করা প্রয়োজন। কারণ, আধুনিককালে চিত্তের আনন্দবোধের সঙ্গে ভাবনার যোগ খুবই অন্তরঙ্গ। নানারকম ভাবনা আজ জীবনের অভিব্যক্তির সঙ্গে জড়িয়ে আছে বলেই, ভাবনার আনন্দমূল্য বেড়ে গিয়েছে। অবশ্য প্রত্যেক যুগ সম্বন্ধেই এ-কথা সত্য। ভাবগৌরব বা অর্থগৌরব প্রত্যেক যুগেই বন্দিত হয়ে এসেছে।

কিন্তু সঙ্গে সঙ্গে একথাও মনে রাখা প্রয়োজন যে কি কাহিনী, কি চরিত্র, কি ভাবনা,—সৃষ্টির উপাদানমাত্র যাদের উদ্দেশ্য—বা পরিণাম 'রস-সৃষ্টি'। রসসাহিত্যে ভাবনা রসেরই বাহকমাত্র। রসনিষ্পত্তির সহায়ক না হলে ভাবনার আর যে মর্যাদাই থাকুক, রসস্রষ্টার অমর্যাদাই ঘোষণা করে। লক্ষ্য করবার বিষয়—'discussion drama'র মূল গায়েন বার্নার্ড শ'-ও লিখেছেন,—suggestively discussed—অর্থাৎ খানিকটা যুক্তি-তর্ক আলোচনা জড়ো করতে পারলেই ভালো নাটক লেখা হয়ে যায় তা নয়। নাটকের পক্ষে বড় কথা জীবনের অভিব্যক্তির মধ্যে দিয়ে, অর্থাৎ পরিস্থিতি ঘটনা, মানসিক ভাব-বিক্রিয়া প্রভৃতি উপায়ের সাহায্যে, জীবনসমস্যার রূপ ও পরিণতিটি উপস্থাপিত করা। সুতরাং ভাবনার নিজস্ব গাম্ভীর্য ও গভীরতা যতই থাক, রসসাহিত্যে ভাবনার স্থান মুখ্য নয়। কারণ উচ্চাঙ্গের ভাবনা না থাকলেও জোরালো রসসাহিত্য সৃষ্টি সম্ভব আর সম্ভব এই কারণেই যে জীবনকে রূপ দেওয়াই রসসাহিত্যের মুখ্য উদ্দেশ্য—ভাবনাকে নয়। তবে আধুনিক জীবনে ভাবনা যখন অনেকখানি স্থান জুড়ে আছে, ভাবে ও ভাবনায় চরিত্রকে গভীর করতে না পারলে, জীবনের গভীর রূপ যেখানে সম্ভব নয়, সেখানে, জোরালো রসসাহিত্যের জন্যে ভাবনার একটি বিশেষ উপযোগিতা নিশ্চয়ই আছে। অবশ্য সবসময় তা আনুষঙ্গিক বা প্রাসঙ্গিক। জীবন যেখানে ভাবনার স্তরে গিয়ে ভাবকেই বিস্তার করতে চায়, সেখানেই ভাবনার উপযোগিতা কিন্তু নিছক 'ভাবনার জন্যে ভাবনা' রসসাহিত্যে দোষ ছাড়া গুণ নয়। বার্নার্ড শ' যখন বলেন—Drama is discussion and nothing but discussion তখন তাঁর বলার উদ্দেশ্য এই নয় যে—যে কোনো সমস্যামূলক প্রবন্ধ উক্তি-প্রত্যুক্তিবন্ধে সাজিয়ে দিলেই নাটক হবে। উদ্দেশ্য এই যে জীবনের সমস্যাকেই নাটকে রূপ দিতে হবে এবং এমনভাবে রূপ দিতে হবে যে তা যেন রসিক ও ভাবুক উভয়েরই চিত্তকে সমানভাবে মুগ্ধ করতে সক্ষম হয়। জীবনসমস্যাকে গভীরভাবে রূপ দিতে হলে, শুধু ভাবাবেগের গতি-বিভঙ্গ দেখানোই যথেষ্ট নয়, ভাবাবেগের সঙ্গে সঙ্গে সমস্যাকে বিচার-বিশ্লেষণ করে আধুনিক মস্তিষ্কের কাছে উপাদেয় করেও তুলতে হবে।

চতুর্থ উপাদান—বাগ্‌বিন্যাস বা সংলাপ (Diction)

নাটকের লক্ষণের মধ্যেই এই তাৎপর্যটুকু পাওয়া যায় যে নাটকের মধ্যে নাট্যকার থাকেন নাটকের বাইরেই—মলাটে কিংবা পরের সাদা পৃষ্ঠায় বা নেপথ্যে। আর যেখান থেকে অঙ্কদৃশ্যের শুরু সেখান থেকেই নাট্যকার অদৃশ্য ; দৃশ্য শুধু দৃশ্য, ঘটনা ও নাটকের পাত্র-পাত্রী এবং তাদের কথাবার্তার সঙ্গে শারীরিক মানসিক ক্রিয়াকলাপ। সুতরাং নাটকে নাট্যকারকে সব কথা বলতে হয়—ঘটনার ও পাত্র-পাত্রীর সংলাপের মাধ্যমে। নাটকে নাট্যকার নীরব, মুখর শুধু ঘটনা ও পাত্র-পাত্রী। নাটকীয় ঘটনা তাই এমন ঘটনা যা should speak for themselves without verbal exposition এবং নাট্যসংলাপকে এমন সংলাপ হতে হবে যার উদ্দেশ্যে এরিস্টটল বলেন—the effects aimed in speech should be produced by the speaker and as a result of the speech. এই দিক দিয়ে নাটকের সংলাপ অভিভাবকহীন—ফলে তার সমস্ত দায়িত্ব নিজেকেই বহন করতে হয়। দোষ ত্রুটি সংশোধনের জন্য কেউ নেই। ঔপন্যাসিক তাঁর পাত্র-পাত্রীর সঙ্গে সঙ্গেই চলেন। পাত্র-পাত্রী কথা দিয়ে যা বোঝাতে পারেন না তিনি বিশ্লেষণ করে, আগের সঙ্গে পরের আনুপূর্বিক সম্পর্ক তুলে ধরে, তা বুঝিয়ে দেন। কিন্তু নাট্যকার নেপথ্যে থাকেন বলেই সব কিছুর ভার তার সংলাপকেই বহন করতে হয়—the dramatist must do everything in dialogue. কাহিনীরচনা অর্থাৎ তার অগ্রগতি সৃষ্টি, চরিত্রের প্রকাশন বা বিকাশন সবকিছুর দায়িত্বই সংলাপের।

সংলাপের সমস্যা।*

ক।। সংলাপের প্রথম সমস্যা অভিসরণ (Progression) বা প্রগতিশীলতা, প্রত্যেক দৃশ্যে পংক্তিগুলো শুধু সেই দৃশ্যের পরিস্থিতিটিকেই পরিণতির দিকে নিয়ে যাবে তা নয়, অধিকন্তু ভাবী পরিণতির দিকেও এগিয়ে নিয়ে যাবে।

খ।। দ্বিতীয় সমস্যা—পরিচয়স্থাপনা (Exposition)। এ সমস্যা—পটভূমির সঙ্গে অর্থাৎ যে ঘটনা থেকে সমস্ত ঘটনার উৎপত্তি ও ক্রমপরিণতি সেই ঘটনার সঙ্গে দর্শক বা পাঠককে পরিচিত করানো। উপন্যাসে লেখক নানা উপায়ে এই উদ্দেশ্যটি সিদ্ধ করতে পারেন। প্রথমেই সোজাসুজি বিবরণ দিয়ে আরম্ভ করতে পারেন অথবা কাহিনীর মাঝখানে আরম্ভ করে যাকে ইংরেজিতে flash back বলে সেই প্রক্রিয়ায় অতীতে অভিক্ষেপ করে অতীতকে উদ্ভাসিত করে তুলতে পারেন। কিন্তু নাট্যকারকে যা করতে হবে তা পাত্রপাত্রীর সংলাপের মাধ্যমেই করতে হবে। আর কাহিনী-কৌতূহল অক্ষুণ্ণ রেখে, পাত্র-পাত্রীর চরিত্রের সঙ্গতি ও ঔচিত্য বজায় রেখেই তা করতে হবে। নাট্যকার কখনও পাত্র-পাত্রীকে কেবলমাত্র সংবাদ পরিবেষণ করবার জন্য ব্যবহার করতে পারেন না। পাত্র-পাত্রীর চরিত্রের ও পরিস্থিতির সঙ্গে যার কোন সম্পর্ক নেই, ঔচিত্য অক্ষুণ্ণ রাখতে হলে, কিছুতেই তা তাদের মুখে দেওয়া যায় না। এই কারণেই উত্থাপনা একটা

[* Understanding Drama-গ্রন্থ থেকে গৃহীত]

জটিল সমস্যা এবং তিনিই কৃতী উপস্থাপক যিনি পরিস্থিতির ও চরিত্রোচিত সংলাপের মাধ্যমে সহজভাবেই উত্থাপনা ব্যাপার অর্থাৎ পটভূমিকে ও ক্রিয়াভূমিকে আলোকিত করে তুলতে পারেন। অবশ্য বর্ণনা, টিপ্পনি, স্বগতোক্তি, আকাশভাষণ, নেপথ্য-উক্তি ইত্যাদি প্রক্রিয়ার সাহায্যে উত্থাপনা নাট্যসাহিত্যে না আছে এমন নয়। কিন্তু এরা খুবই দুর্বল এবং আধুনিককালে বলা চলে খুবই অচল। এমন কি স্বগতোক্তি পর্যন্ত নিছক স্বগতোক্তির বেশে চলে না।. কোনো মানসিক উত্তেজনার স্বাভাবিক পরিণতির, স্বপ্নঘোর প্রভৃতির আকারে ছাড়া তা আজ সমাদর পায় না।

গ ।। তৃতীয় সমস্যা—ঔচিত্য (plausibility)। নাটকের সংলাপের ঔচিত্য বিচার প্রসঙ্গে প্রথমেই এই কথাটি মনে রাখা দরকার যে নাটকীয় সংলাপের সার্থকতা তার efficiency in presenting and developing the situation of the play. নাটকীয় পরিস্থিতির উপস্থাপনার ও ক্রমবিকাশনের সাফল্যের উপর নির্ভর করে অর্থাৎ নাটকে সংলাপের যে প্রধান উদ্দেশ্য ভাব ও ভাবনা সম্পন্ন চরিত্রের সুষ্ঠু ও সঙ্গত রূপায়ণ এবং সঙ্গে সঙ্গে কাহিনীর বা ঘটনার অগ্রগতি সাধন,—অবিরোধে এই উদ্দেশ্যটি সিদ্ধ করা দরকার। প্রথমেই মনে রাখা দরকার নাটকীয় সংলাপ বিশেষ জাতীয় কথোপকথন এবং তাকে সজীব করতে হলে অবশ্যই কথোপকথনের সাধারণ ধর্মটি তাতে বজায় রাখা আবশ্যক। এই ধর্ম যত বজায় থাকে সংলাপ ততই স্বাভাবিক হয়ে ওঠে। এই স্বাভাবিকত্ব নির্ভর করে দুটি বৈশিষ্ট্যের ওপর,—বলার বিষয় ও বলার ধরন।

বলার বিষয় সম্বন্ধে দেখা যায় কথোপকথনের সময়ে অনেক ক্ষেত্রেই একটি বিশেষ বিষয়ে কথা নিবদ্ধ থাকে না, বিষয় থেকে বিষয়ান্তরে চলাফেরা করে—কথার মধ্যে অবান্তর কথাও এসে পড়ে। নাট্যকারের হাত-পা এ বিষয়ে একেবারে বাঁধা না থাকলেও যথেচ্ছাচার করার অবকাশ তাঁর খুবই কম। অবান্তরকে বর্জন করেও তাঁকে স্বাভাবিকতা বজায় রাখতে হয়।

স্বাভাবিকত্ব বজায় রাখার সহজ উপায় বলার ধরণ বা ভঙ্গি। পাত্রোচিত কথাবার্তা বলার ঢঙটুকু বজায় রাখতে পারলে স্বাভাবিকতার আবহাওয়া না এসে পারে না। এমন কি কথ্যভঙ্গি থেকে দূরে থাকলেও অর্থাৎ ছন্দিত বাক্যে প্রকাশ করলেও পাত্রো-চিত কথাবার্তা এবং বলার ঢঙ আমদানি করে বেশ খানিকটা স্বাভাবিকতা সঞ্চার করা যায়।

ঘ ।। চতুর্থ সমস্যা—স্বাভাবিক বনাম পোয়েটিক ড্রামা বা কাব্যিক নাটকের সমস্যার কথা। স্বাভাবিকতার দাবির স্বাভাবিক পরিণাম—গদ্যনাটকের ও কবিত্বহীন বাস্তব জীবনের রূপ। প্রথমে স্বাভাবিকতা সম্বন্ধে যে আলোচনা হয়েছে, ভাবগত বা চরিত্রগত স্বাভাবিকতার আলোচনা এবং সেই কারণেই ছন্দেও তা স্বচ্ছন্দে বিরাজ করতে পারে। কিন্তু ভাবগত ও চরিত্রগত ঔচিত্যের দাবিটি প্রসারিত করে দিলেই অর্থাৎ সার্বভৌম স্বাভাবিকতার চাহিদা তোলার সঙ্গে সঙ্গেই ভাবে ভাষায়, আচারে আচরণে, সমস্ত বিষয়েই স্বাভাবিকতার দাবি ওঠে। এই দাবিরই পরিণাম—গদ্য নাটক। এবং বিশেষতঃ কবিত্ব বলতে সাধারণত যা বোঝায়—কল্পনার কালোয়াতী বা তানবিস্তার সেই

ধরণের কবিত্বহীন গদ্যনাটক [খাঁটি নাটকের লক্ষণ দ্রষ্টব্য]। যেদিন বাস্তবতা ও স্বাভাবিকতার দাবি এত উৎকট হয়ে দেখা দেয়নি সেদিন পদ্যবদ্ধ ও কবিত্বময় নাটককে আমরা সসম্মানেই সমাদর করেছি। কিন্তু আজ বাস্তবতা ও স্বাভাবিকতার চাহিদা অবশ্য পূরণীয়। ফলে এই চাহিদারই সঙ্গে আমাদের ঔচিত্যবোধ ওতপ্রোতভাবে জড়িয়ে গিয়েছে। ঐতিহাসিক বা পৌরাণিক ঘটনার উপস্থাপনায়, ওই ব্যবধানের অন্তরাল বা অস্পষ্টতার আবরণ থাকার ফলে, আমরা পদ্যে তত আপত্তি করি না বটে কিন্তু যে জীবন আমাদের চোখের সামনে রয়েছে সেই জীবনের উপস্থাপনায় ছন্দের ব্যবহার স্বাভাবিকতার বদলে কৃত্রিমতার আবহাওয়াই সৃষ্টি করে। কোনো সৃষ্টিই অকৃত্রিম নয়—প্রত্যেক রচনাই কমবেশী সংকেতাশ্রয়ী এবং কাব্যিক প্রকাশেই সংকেত বেশী সূচিত হয়—এমনি যুক্তি দিয়ে পদ্যের ও কাব্যিকতার দাবিকে বাঁচাতে চেষ্টা করা হলেও, গদ্যের বা স্বাভাবিক সংলাপের দাবি ষোলো আনা জোরালোই রয়েছে। এ দাবি একদিকে যেমন প্রথা অন্যদিকে তেমনি ন্যায়সঙ্গত। আধুনিক পদ্য নাটকে ও —কাব্যিকতাময় ভাষার নাটকে, এর বিরোধিতা যতই দেখা যাক এর পক্ষেই প্রবল সমর্থন রয়েছে। চাকা ঘুরিয়ে দেওয়ার সাধ্য T. S. Elliot বা রবীন্দ্রনাথের মত প্রতিভারও যে নেই—এইটিই লক্ষ্য করবার বিষয়।

৬॥ পঞ্চম সমস্যা—চালনা শক্তি (Tempo)। সংলাপের এই গুণটি বা ধর্মটি তখনই দেখা যায় যখন সংলাপ শুনে আমাদের মধ্যে ঘটনার অগ্রগতির বোধ সহজেই জাগ্রত হয়।* তবে একথাও মনে রাখা প্রয়োজন, নাটকের সব অংশে সমান চালনা শক্তি বা tempo থাকে না। এক এক নাটকে এই গতির রূপ এক এক রকম। সাধারণতঃ নাটকের প্রথমাংশে বিশেষতঃ উপস্থাপনা ব্যাপার যেখানে জটিল, বিস্তৃত, সেখানে এই গতি বেশ মন্থর। মোট কথা—ঘটনার গতি বাড়িয়ে দেওয়ার শক্তি যেখানে থাকে সেখানেই tempo আছে। নাটকের সংলাপের পক্ষে tempo একটি প্রধান গুণ। এমন অনেক নাট্যকার আছেন যাদের নাটকের নাটকীয় কৌতুহল, ঘটনা বা ভাবাবেগের চেয়ে সংলাপের গাঁথুনি ও আকর্ষণের ওপরই বেশী করে নির্ভর করে। এঁদের সৃষ্টির জীবন খানিকটা বক্রোক্তির বা রচনা-রসের ওপর নির্ভরশীল। সংলাপকে এই হিসেবে—নাট্যকারের প্রধানতম হাতিয়ার বলা যেতে পারে।

পঞ্চম উপাদান—গান (Song)

সমালোচক মর্গান গাথা-গীতকে সাহিত্যের প্রোটোপ্লাজম্ বলেছেন,—দেখাতে চেয়েছেন—মূল প্রকৃতি ধীরে ধীরে ক্রমপরিণতির ফলে নানারকম সাহিত্য-প্রজাতিতে বিভক্ত হয়ে গিয়েছে। নাটকের উৎপত্তি বা উৎস সন্ধানে বেরিয়ে এই সত্যকেই

[* The quality by means of which the dialogue gives us the sense of moving forward we call its movement or tempo.]

সামনে দেখা যায়। সমবেত গীত (chorus) বিবর্তিত হতে হতে ক্রমে কথোপকথনের জন্ম পরিচ্ছিন্ন ও সংগ্রথিত হয়ে নাট্যরূপ লাভ করেছে। এদিক দিয়ে সংগীত নাটকের প্রধান উপাদান—অন্ততঃ প্রাচীন গ্রীক নাটকের রূপ দেখে একথা অবশ্যই বলা যায়।

কিন্তু নাটক যত ব্যক্তিরূপ পরিগ্রহ করেছে সংগীত ততই গৌণ হয়ে পড়েছে। জনৈক সমালোচক এই কথাটিই অতি সুন্দরভাবে বলেছেন—(গ্রীক) নাটকের বিবর্তনের ইতিহাস—কোরাসের সঙ্গে সংলাপের প্রাধান্যলাভের প্রতিযোগিতার ইতিহাস। সংলাপের প্রাধান্য যত বেড়েছে ততই কমেছে সংগীতের উপযোগিতা এবং শেষ পর্যন্ত এই রকম দাঁড়িয়েছে যে খাঁটি নাটকের রস-সৃষ্টিতে সংগীতের স্থান শুধু গৌণই নয়, একেবারে অবাঞ্ছনীয় হয়েছে। গীতি নাটকের, গীতিবহুল যাত্রা বা অপেরা-নাটকের ক্ষেত্রে যে মর্যাদাই থাকুক, কুলীন নাটকের সভায় এরা অপাংক্তেয়—ভিন্ন মেল, ভিন্ন শ্রেণীর অন্তর্ভুক্ত। প্রাচীন যুগের পরবর্তীকালে, যে-সব নাটকে গান (Melos) আছে অর্থাৎ গান দিয়ে রসসৃষ্টির চেষ্টা করা হয়েছে সেই নাটককে মেলোড্রামা শ্রেণীতে নামিয়ে দেওয়া হয়েছে। যেখানে সংলাপের মাধ্যমে যথেষ্ট মাত্রায় রসসৃষ্টি করা সম্ভব হয়নি সেখানে সুরের তীব্র আঘাত দিয়ে রসোদ্রেক করার চেষ্টা করা হয়েছে। সে চেষ্টা অনেকখানি কৃত্রিম হয়ে উঠেছে। সঙ্গতি, ঔচিত্য প্রভৃতিকে উপেক্ষা করে গান প্রযোজনা করা দুর্বলতা,—সুতরাং নিন্দনীয় হবে, বলাই বাহুল্য।

কিন্তু এখানেই একটি প্রশ্ন উঠবে—গান থাকলেই নাটক যাত্রাকল্প হয়ে যায় কি না—মেলোড্রামা হয়ে পড়ে কিনা? এ প্রশ্নের উত্তরে এই কথাটিই বলা চলে এবং একমাত্র বলবার কথা,—গান থাকলেই নাটকের মহাভারত অশুদ্ধ হয়ে যায় না। যেখানে গান স্থান-কাল-পাত্রোচিত হয় সেখানে তাকে নিন্দা করার কোন হেতু থাকতে পারে না। কিন্তু মুশকিল ঐ 'স্থান-কাল-পাত্রোচিত' শব্দটি নিয়ে। এ বিষয়ে 'প্রথা'র হাত অনেকখানি। কোন্ স্থান কোন্ কাল কোন্ পাত্র উচিত—এ বিষয়ে প্রত্যেক যুগের আচার বা প্রথাই প্রধান নিয়ামক। দেশে দেশে এ বিষয়ে যে ভিন্ন মত হওয়ার সম্ভাবনা আছে তা বলাই বাহুল্য।

ষষ্ঠ উপাদান—দৃশ্য (Spectacle)

নাটকে দৃশ্যকে এককথায় উদ্দীপন-বিভাব বলা যেতে পারে আর ঐ নামটির মধ্যেই দৃশ্যের সার্থকতা বা অর্থক্রিয়াকারিতার ইঙ্গিত রয়েছে। দৃশ্যের কাজ—রস-সৃষ্টির পরিপোষণ করা অর্থাৎ পাত্র-পাত্রীর অবস্থান ও অবস্থাকে অভিব্যক্ত করে দেওয়া। এই হিসেবে দৃশ্যকে আমরা কয়েক ভাগে ভাগ করে দেখাতে পারি। প্রথমতঃ দৃশ্য ঘটনার পটভূমি। দ্বিতীয়তঃ আহার্য বা পরিচ্ছদাদির রূপে অবস্থার ব্যঞ্জনা। তৃতীয়তঃ ক্রিয়ার বা ঘটনার রূপ অথবা মানসিক অবস্থার সংকেত। প্রত্যেক নাটকেই—পটভূমির দৃশ্য, অবস্থার দৃশ্য এবং ক্রিয়া বা ঘটনার সংকেত কমবেশী থাকে। কোন কোন নাটকে পাত্র-পাত্রীর মুখের বর্ণনায় 'দৃশ্য' ফুটিয়ে তোলা হয়,

কোন কোন নাটকে—বাস্তব দৃশ্যের নির্দেশ বা বিবরণ দেওয়া থাকে—এই যা পার্থক্য। কিন্তু মানসিক অবস্থার সংকেতরূপে দৃশ্যের অবতারণা রূপক ও সাংকেতিক নাটকে বেশী দেখা যায়। নাটকে দৃশ্যের উপযোগিতা সব সময়েই আছে কিন্তু Expressionistic নাটকে মানসিক অবস্থাকে সংকেতের সাহায্যে বাইরে প্রতিভাত করবার প্রক্রিয়া অনেক বেশী ব্যবহৃত হয়—সংকেতরূপী দৃশ্যের অস্তিত্ব লক্ষণীয় রূপে পাওয়া যায়। অবশ্য এ সমস্ত ব্যাপার অধিকাংশ ক্ষেত্রে প্রযোজকের বিশেষতঃ মঞ্চশিল্পীর আওতায় পড়ে। আসল কথা বিজ্ঞানের উন্নতির সঙ্গে সঙ্গে নাট্যপ্রযোজনায় তার কার্যকারিতাও বাড়ছে এবং এমন অনেক দৃশ্য আজ দেখানো চলে যা আগে কল্পনাও করা যায়নি।

এসব সত্ত্বেও আপেক্ষিক গুরুত্বের তালিকায় এই দৃশ্য উপাদানটি সবচেয়ে নীচুতে স্থান পেয়েছে। দৃশ্যপট যোজনা বা পরিকল্পনা নাটকের জন্যে আবশ্যক—অপরিহার্য বললেও অন্যায় হয় না। অবস্থাব্যঞ্জকরূপে বা সংকেতরূপেও দৃশ্যের প্রয়োজন নাটকে আছে এবং থাকবেও। তারপর শারীরিক ঘটনারূপেও দৃশ্যের উপযোগিতা না আছে এমন নয় কিন্তু তবুও শুধু কতকগুলো দৃশ্যকে একত্র করলেই, বা নাটকে স্থান করে দিলেই বড় নাটক সৃষ্টি হয় না। দৃশ্য রসের উদ্দীপনায় সাহায্য করে বটে কিন্তু রসের পক্ষে তারা 'এহ বাহ্য'। অনুভাবাদির আত্মিক ক্রিয়াই রসের পক্ষে 'আগে কহিবার' বিষয়। এই কারণেই নাটকে ঘটনা বা দৃশ্য চমৎকারিত্ব থাকা সত্ত্বেও আন্তর ধর্মের অভাবে নাটক হেয় হয়ে থাকে। নাট্যকার শুধু ঘটনাকেই যে কথা বলাবেন তা নয়, নাট্যকারের প্রধান কৃতিত্ব—পাত্র-পাত্রীদের ভাবে ভাষায় মুখর করে তোলা—পাত্র-পাত্রীদের শুধু দৈহিক ক্রিয়া প্রদর্শন নয়, তাদের হৃদয়-মন-আত্মাকে প্রকটিত করা। যেমন গান দিয়ে রসসৃষ্টি করা স্রষ্টার সৃষ্টিক্ষমতার দুর্বলতার পরিচায়ক, তেমনি শুধু দৃশ্যরচনা করে রসসৃষ্টির চেষ্টাও দুর্বলতারই নিদর্শন।

এরিস্টটল যখন মন্তব্য করেন—"The spectacle has, indeed an emotional attraction of its own, but, of all the parts it is the least artistic and connected least with the art of poetry......Besides the production of spectacular effects depends more on the art of the stage machinist than on that of the poet."—তখন অনেকখানি সত্য কথাই বলেন। তিনি এ বিষয়েও অবহিত যে—"Fear and pity may be aroused by spectacular means, but they may also result from the inner structure of the piece which is the better way and indicates a superior poet......But to produce (this) effect by the mere spectacle is a less artistic method and dependent on extraneous aids."

লক্ষ্য করার জিনিস এই যে, ট্র্যাজেডি দৈহিক এবং আত্মিক ঘটনার প্রাধান্যে, লঘু-গুরু দুই শ্রেণীতে পরবর্তীকালে ভাগ হয়ে গিয়েছিল। সেই বিভাগের কারণটি

এরিস্টটলের দৃষ্টি এড়িয়ে যেতে পারেনি। Tragedy of Spectacle শ্রেণীর কল্পনাতেই তা স্পষ্ট। বাস্তবিক, দৃশ্য যে নাটকের বহিরঙ্গ ব্যাপার এ বিষয়ে এরিস্টটলের সময় থেকে প্রায় সব সমালোচকই অবহিত ছিলেন। হোরেস তাঁর Epistles (২য় খণ্ড) গ্রন্থে দৃশ্য-প্রাধান্যকে তীব্রভাবে কটাক্ষ করেছেন এবং বলেছেন, সমসাময়িক দর্শকদের মধ্যে দৃশ্যপ্রিয়তা একটা বাতিকে পরিণত হয়েছে।—"But now-a-days even the night's pleasure has all fled from the ear to the empty joys of the uncertain eyes. For four hours or more the curtain never drops while troops of horse and files of foot pass swiftly by.........unhappy monarchs are dragged across the stage with hands bound behind their back.........as soon as the actor covered with his tawdry finery stands on the stage then is heard the clapping. But has he spoken? No, not a syllable. What then has met his approval? The robe that vies with purple through its Tarentine dye."

এমন না হতে পারে বা কোথাও কোথাও না হয়, তা নয়। কিন্তু রসের সামগ্রিক আবেদনে দৃশ্যের যে অংশ আছে এ বিষয়েও কোন সন্দেহ নেই। বিশেষতঃ নাটক যখন দৃশ্য অর্থাৎ অভিনেয় কাব্য—অভিনয় যখন আঙ্গিক-বাচক—আহার্য ও সাত্ত্বিক এবং আহার্যাভিনয়ে—মঞ্চমায়া-সৃষ্টির বিশেষ একটি স্থান আছে, তখন নাট্যাভিনয় থেকে দৃশ্য-যোজনাকে একেবারে বর্জন করা যুক্তিযুক্ত হবে না। পরিবেশ সৃষ্টিতে দৃশ্যের মর্যাদা অবশ্যই স্বীকার করতে হবে। কিন্তু এ কথাও ভুলে গেলে চলবে না যে দৃশ্য অন্যতম উপাদান মাত্র, উদ্দীপনবিভাব মাত্র; নাটকের মুখ্য উপস্থাপ্য—'লোকবৃত্ত'। গৌণ মুখ্যের স্থান অধিকার করলে অবশ্যই নিন্দনীয়।

পঞ্চম অধ্যায়

নাট্যসাহিত্যে জাতিবিভাগ

নাট্যসাহিত্যে জাতিবিভাগ

প্রতীচ্য নাট্যসাহিত্যের জাতিবিভাগ

সমগ্র শিল্প যেন একটা মহাজাতি। সেই মহাজাতির অন্তর্গত সাহিত্যশিল্প একটি বিশিষ্ট জাতি এবং তার বিলক্ষণ বৈশিষ্ট্য এই যে তা প্রধানতঃ মানুষেরই ভাব ও জীবনবৃত্তের ভাষাময়ী রচনা। আবার সেই সাহিত্যজাতির অন্তর্গত অন্যতম একটি প্রজাতি (species) নাট্যসাহিত্য এবং প্রজাতিটির বিলক্ষণ লক্ষণ—দৃশ্যত্ব বা অভিনেয়ত্ব। নাটক মানুষের বা ব্যক্তির জীবনবৃত্তের দৃশ্য উপস্থাপনা। এই প্রজাতিটির মধ্যেও আবার উপজাতি ভেদ আছে। নাট্যসাহিত্যের জাতিবিভাগ অধ্যায়ে এই সকল উপজাতির উৎপত্তি ও লক্ষণ আলোচনাই মুখ্য উদ্দেশ্য। ইয়োরোপের উপজাতিবিভাগ পর্যালোচনা করতে গিয়ে দেখা যাবে—ভাব বা রসের ভিত্তিতে নাট্য-সাহিত্যে, ট্র্যাজেডি, কমেডি, ট্র্যাজি-কমেডি, প্যাথেটিক ট্র্যাজেডি, হরর-ট্র্যাজেডি, লো-কমেডি, হাই-কমেডি প্রভৃতি বিভাগ। বিষয়বস্তুর ভিত্তিতে ক্রনিকিল্ প্লে, ডোমেস্টিক ট্র্যাজেডি, প্যাস্টোরাল ড্রামা, প্রবলেম প্লে প্রভৃতি বিভাগ এবং রীতির ভিত্তিতে রোমান্টিক, ক্লাসিকাল, ডিসকাশন ড্রামা, সিম্বলিস্টিক ড্রামা, এক্সপ্রেশনিস্ট ড্রামা, অপেরা, মেলোড্রামা প্রভৃতি বিভাগ পরিকল্পিত হয়েছে। সংস্কৃত সাহিত্যশাস্ত্রের বিভাগ পর্যালোচনা করেও দেখা যাবে বিষয়ের সন্ধির এবং রসের যোগ-বিয়োগে নাট্যসাহিত্যে দশটি রূপকের এবং অষ্টাদশ উপরূপকের পরিকল্পনা করা হয়েছে।

এই শ্রেণীবিভাগ বা পরিকল্পনা, ইয়োরোপে বা ভারতে একদিনে এবং একযুগেই যে নিষ্পন্ন হয়নি তা বলা বাহুল্য। কারণ কল্পনা বা ধারণা নিরালম্ব কোন ব্যাপার নয়। প্রত্যেক ধারণার জন্য একদিকে একজন ধারক বা ধারণার কর্তা যেমন অপেক্ষিত তেমনি অপেক্ষিত ধার্যবস্তু বা বিষয়। বিষয়ীতে বিষয়ের যে প্রতীতি জন্মে তারই বিবেচিত প্রত্যয়ের নাম ধারণা। ধারণামাত্রই বিষয়সাপেক্ষ এবং বিষয়সাপেক্ষ বলেই বিষয়ের বিবর্তনের সঙ্গে সঙ্গে ধারণাতেও বিবর্তন ঘটে থাকে—নতুন বিষয়-সংস্থার সঙ্গে সঙ্গে নতুন ধারণা জন্ম নেয়।

বিষয় এখানে বাহ্য জগৎ বা পরিবেশ। খুব নির্দিষ্ট করে বলতে গেলে সমাজের বাস্তব ও অবাস্তব উৎপাদন—সমাজের অর্থনৈতিক সংস্থা আর সামাজিক ও সাংস্কৃতিক সংস্থা। মাতৃগর্ভ থেকে মানুষ যে ভূমিতে ভূমিষ্ঠ হয় সমাজের এই অর্থনৈতিক-সামাজিক-সাংস্কৃতিক সংস্থাই সেই ভূমি। সমাজের বিবর্তনের

সঙ্গেই তাই মানুষের সাংস্কৃতিক বিবর্তনের কার্যকারণযোগ বর্তমান এবং এই কারণেই সমাজের বিবর্তনের সঙ্গে সাহিত্যের ক্রমবিকাশের ইতিহাস ওতপ্রোতভাবে জড়িত। সামাজিক অবস্থায় যখন পরিবর্তন ঘটে, সমাজ নতুন সংস্থায় যখন উপনীত হয় তখনই সমাজে নতুন চাহিদা দেখা দেয়। আর সেই চাহিদাকে প্রত্যক্ষ বা পরোক্ষভাবে পূরণ করতে গিয়ে নতুন নতুন সাহিত্যিক রূপের অভিব্যক্তি ঘটে। ক্রমে নতুন শ্রেণী জন্মলাভ করে আর সেই শ্রেণীর বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে যখনই সমালোচক সচেতন হয়ে ওঠেন তখনই ঘটে সেই শ্রেণীর স্বতন্ত্র স্বীকৃতি। এমনি করেই পুরোনো থেকে, তারই পাশে নতুন বৈশিষ্ট্যের চিহ্ন ধারণ করে নতুন ব্যক্তিত্ব নিয়ে নতুন এসে প্রতিষ্ঠিত হয়। কি বস্তুজগতে, কি সাহিত্য জগতে নতুনের আবির্ভাবের একই ইতিহাস। অকারণ কার্য প্রকৃতির ধাতে সয় না—নতুন সৃষ্টির ব্যাপারেও তা নেই।

ইয়োরোপীয় শ্রেণীবিভাগের ধারাটি লক্ষ্য করলেই এই সিদ্ধান্তের সমর্থন পাওয়া যাবে। আমরা জানি ইয়োরোপীয় সমালোচনা সাহিত্যের আদিভূমি গ্রীস। সুতরাং স্বাভাবিক প্রত্যাশা এই যে প্রথম শ্রেণীবিভাগের নিমিত্তকারণটুকু, গ্রীক নাটকের উৎপত্তির ইতিহাসের মধ্যেই পাওয়া যাবে। বাস্তবিক সে প্রত্যাশা পূর্ণ হয়। কথিত আছে ডাওনিসাস নামক এক দেবতার উপাসনা-উৎসবকে কেন্দ্র করে প্রথম গ্রীক নাটকের উদ্ভব এবং এও সুবিদিত এই উপাসনা-উৎসবটি দুই পর্বে বিভক্ত। একপর্বে দেবতাটির মৃত্যুজনিত শোকের অনুষ্ঠান, দ্বিতীয় পর্বে পুনর্জীবন প্রাপ্তির জন্য প্রমত্ত আনন্দের আতিশয্য। প্রথম পর্বের অনুষ্ঠানেরই ক্রমপরিণতি—ট্র্যাজেডি অভিনয় এবং দ্বিতীয় অনুষ্ঠানের ক্রমপরিণতি কমেডি অভিনয়।

ইয়োরোপীয় শ্রেণীবিভাগের ক্রম

ডাওনিসাসের জীবনবৃত্তের করুণ উপস্থাপনার প্রথম পর্যায় অতিক্রম করে শোকানুষ্ঠানের গাম্ভীর্য অক্ষুণ্ণ রেখে দেবনিয়ন্ত্রিত বা শাসিত জীবনের উপস্থাপনা প্রবর্তিত হল দ্বিতীয় পর্যায়ে। দেবতার জীবনবৃত্ত থেকে বিষয় দেবমহিমাখ্যাপক মানববৃত্তে প্রসারিত হল। বর্তমান প্রাচীন গ্রীক ট্র্যাজেডিতে আমরা এই পর্যায়েরই নিদর্শন পাই। ট্র্যাজেডি প্রতিযোগিতায় এই সব নাটকের জন্ম ও এদের অভিনয় ডাওনিসাসের বার্ষিক উৎসবে। বিশেষ সাংস্কৃতিক পরিবেশে জন্ম বলেই প্রাচীন গ্রীক নাটকের বিশেষ দুই রূপ :—এক, ট্র্যাজেডি—ভয়বিস্ময়মিশ্র করুণ রসাত্মক নাটক। দুই, কমেডি—প্রমত্ত আনন্দের বিকৃতি উৎক্ষেপাদি থেকে উদ্ভূত লঘুহাস্যাত্মক নাটক। একে গুরুগম্ভীর তীব্র ও শোচনীয় ঘটনার উপস্থাপনা, অন্যে লঘুহাস্যোদ্দীপক বিকৃতির উপস্থাপনা (dramatising the ludicrous)। একদিকে এইসকিলাস, সফোক্লিস ও ইউরিপিডিসের ট্র্যাজেডি; অন্যদিকে এরিস্টফেনিস প্রভৃতির কমেডি যা Old Comedy নামে পরিচিত।

পোয়েটিকসে শ্রেণীবিভাগ

এই পর্যায়ের নাট্যসাহিত্যের তত্ত্বজিজ্ঞাসা, এরিস্টটলের পোয়েটিক্‌স্ গ্রন্থেই সর্বপ্রথম সংগৃহীত হয় এবং সেখানেই দেখা যায় যে নাটকের শ্রেণীবিভাগ নাট্যসাহিত্যের প্রকৃত অবস্থা দ্বারা প্রভাবিত হয়েছে। একদিকে ট্র্যাজেডি নামক ভয়-বিস্ময়-করুণ-

রসাত্মক গুরুভাবের নাটক, অন্যদিকে কমেডি নামক বিকৃতি-প্রদর্শন-মূলক হাস্যরসাত্মক নাটক। একদিকে গম্ভীর অনুষ্ঠানের serious imitation—যে সব incidents arousing pity and fear—তাদের উপস্থাপনা, অন্যদিকে imitation of characters of lower type—লঘুচরিত্রের হাস্যোদ্দীপক অনুকরণ—dramatising the ludicrous. তবে এরিস্টটলের মত 'আরোহী ন্যায়-প্রবণ' বস্তুনিষ্ঠ ও সূক্ষ্মগ্রাহী চেতনায়—serious imitation-এর যত রকমভেদ দেখা গিয়েছিল তাদের ছাপ না পড়ে যায়নি। ট্র্যাজেডি নাটকেরই নানারূপ তাঁর সম্মুখে। ইডিপাসও ট্র্যাজেডি, আবার আজাক্স্-ইকসিওনও ট্র্যাজেডি, তেমনি ট্র্যাজেডি থিওটাইডিস (Phthiotides) ও পেলিউস, আবার ফোরসাইডিস প্রমিথিউসও ট্র্যাজেডি। যে কোন জিজ্ঞাসু রসিকচিত্তে প্রশ্ন জাগবেই এরা Serious imitation হিসেবে এক বটে কিন্তু সকলের প্রকৃতি তো এক নয়। সুতরাং প্রকারভেদ কল্পনার অবকাশ নিশ্চয়ই আছে। এরিস্টটল তাঁর পোয়েটিক্সে ট্র্যাজেডিকে চার শ্রেণীতে ভাগ করেছেন এবং পরবর্তীকালে ট্র্যাজিকত্ব নিয়ে যে সব আলোচনা দেখা দিয়েছে তার সূচনা করে গেছেন। ট্র্যাজেডির শ্রেণীবিভাগ করতে গিয়ে তিনি লিখেছেন—There are four kinds of Tragedy, the Complex, depending entirely on Reversal of the situation and Recognition, the Pathetic (where the motive is passion), such as the tragedies on Ajax and Ixion; the Ethical (where the motives are ethical), such as the Phthiotides and the Peleus. The fourth kind is the simple. We here exclude the purely spectacular element, exemplified by the Phorcides, the Prometheus........." (বুচারকৃত অনুবাদ)। তা হলে এরিস্টটলের মতে চার রকম ট্র্যাজেডি পাওয়া যাচ্ছে এবং Spectacle element-প্রধানকে ধরলে পাঁচ রকম। এক—জটিল ট্র্যাজেডি। দুই—কারুণ্যপ্রধান ট্র্যাজেডি। তিন—নীতিমূলক ট্র্যাজেডি। চার—সরল ট্র্যাজেডি। পাঁচ—দৃশ্যপ্রধান ট্র্যাজেডি (?)।

এই বিভাগ ছাড়াও এরিস্টটল ট্র্যাজেডির মধ্যে কয়েকরকম ভেদ নির্দেশ করেছেন। প্রথম শ্রেণীর ট্র্যাজেডির (Perfect Tragedy) লক্ষণ নির্দেশ করতে গিয়ে বলেছেন—

(ক) প্রথম শ্রেণীর ট্র্যাজেডির কাহিনীর গঠন হবে জটিল আর এক-উদ্দেশ্যক।

(খ) নায়কের ভাগ্য বিপর্যয় ঘটবে—not by vice or depravity but by some error or frailty.। তাছাড়া নায়ককে হতে হবে খুব বিখ্যাত ও ঐশ্বর্যশালী।

(গ) প্রথম শ্রেণীর ট্র্যাজেডির উপসংহার unhappy ending হওয়া উচিত কারণ it is, as we have said, right ending.

(ঘ) ঘটনাবিন্যাসে surprise থাকবে তবে ঘটনাগুলো ঘটবে as cause and effect.

দ্বিতীয় শ্রেণীর ট্র্যাজেডি যাকে কেউ কেউ অভিহিত করেন প্রথম শ্রেণীর বলে—তাদের কাহিনীতে double thread of plot বা উপকাহিনী জড়িয়ে থাকে এবং ভালোর ও মন্দের ভাগ্যে বিপরীত পরিণাম ঘটে। এই শ্রেণীর নাটকের রসকে খাঁটি true tragic pleasure বলা চলে না।

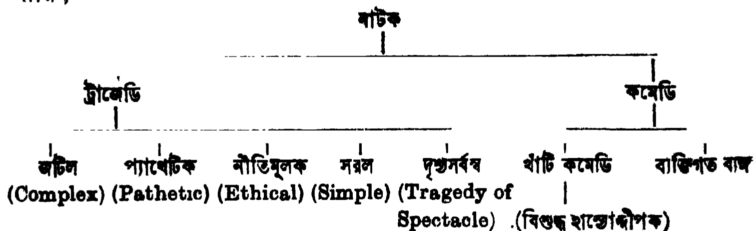
তৃতীয় শ্রেণীর ট্র্যাজেডি, যেগুলো দৃশ্যপ্রধান। অর্থাৎ করুণ ও ভয়ানক রসসৃষ্টি করতে শোকাবহ ও ভয়ঙ্কর ঘটনাকেই বেশী করে আশ্রয় করা হয়। রসসৃষ্টি অন্তরঙ্গ ব্যাপারের ওপর নির্ভর না করে বাহ্য ঘটনার উপরেই সমধিক নির্ভরশীল হয়ে থাকে।*

কমেডি সম্বন্ধে এরিস্টটল খুব অল্প কথাই বলেছেন। এই লঘু অনুকরণ সম্বন্ধে তিনি যা বলেছেন, সংগ্রহ করে দেখা যায়—তার মতে লঘু অনুকরণের দুটি রূপ। প্রথমতঃ স্যাটায়ার বা ব্যক্তিবিশেষের বিকৃতি দেখান, দ্বিতীয়তঃ হাস্যকর ঘটনার উপস্থাপনা (dramatising the ludicrous)। এখন লঘু বা হীন চরিত্রের অনুকরণ (imitation of character of lower types) বলতে তিনি বুঝাতে চেয়েছেন এই, যে হীন চরিত্রের অর্থ মন্দ চরিত্র নয়। কুৎসিতেরই একটি দিকের নাম হাস্যোদ্দীপক—(Not however in the full sense of the word bad, the ludicrous being merely a subdivision of the ugly. It consists in some defect or ugliness which is not painful or destructive.) মোটকথা তাঁর মতে কমেডি হাস্যোদ্দীপক ঘটনাকেই অনুকরণ করে। কমেডির প্রধান বিষয় যে হাস্যজনক ঘটনা বা ludicrous, অন্যত্রও তা ব্যক্ত হয়েছে। হোমারের প্রশংসা করতে গিয়ে লিখেছেন,—So he too first laid down the main lines of comedy by dramatising the ludicrous instead of writing personal satire.

কমেডি কি তবে দু রকম? স্যাটায়ার নাটক এবং বিশুদ্ধ হাস্যরসাত্মক নাটক? মনে হয়, এটি-ই তাঁর বক্তব্যের তাৎপর্য!

*লক্ষ্য করার বিষয় পরবর্তীকালে ট্র্যাজেডির তারতম্য বিচার করে ট্র্যাজেডি নামের নাটকগুলোকে, ট্র্যাজেডি, মেলোড্রামা, প্যাথেটিক ড্রামা প্রভৃতিতে যে ভাগ করা হয়েছে, এরিস্টটলের পোয়েটিক্‌সে তার প্রথম আভাষ পাওয়া যায়। এমন কি জটিল ও প্রথম শ্রেণীর ট্র্যাজেডির লক্ষণ বিশ্লেষণ করলে দেখা যায়, নাট্যশাস্ত্রকার এলারডাইস নিকল মহাশয় যে Serious Tragedyর রসের স্থলে awe (বিস্ময়) ও গাম্ভীর্যকে নির্দেশ করছেন তাও আকস্মিক আবিষ্কার নয়। জটিল ট্র্যাজেডির গঠনের মধ্যেই—পরিস্থিতি-বিপর্যাসের ও প্রত্যভিজ্ঞতার মধ্যেই বিস্ময়ের মাত্রা অধিকতর বর্তমান। এই নাটকে বিস্ময় ও করুণার সংমিশ্রণের মাত্রা বলা যেতে পারে—বারো আনা বিস্ময়, চার আনা শোচনা। দ্বিতীয় শ্রেণীর নাটকে করুণরসের মাত্রা খুব বেশী এবং ভাবের তীব্রতার মধ্যেই এবং অবস্থার শোচনীয়তার মধ্যে সামান্য যা বিস্ময়ের মাত্রা। এই নাটককেই আধুনিক কালে প্যাথেটিক ড্রামা বলে ট্র্যাজেডির পংক্তি থেকে নামিয়ে দেওয়া হয়েছে। আর দৃশ্যসর্বস্ব ভয়ানক ও করুণরসাত্মক নাটককে বলা হয়ে থাকে কখনো Horror Tragedy কখনো Melodrama.

এবার আমরা এরিস্টটলকৃত শ্রেণীবিভাগের একটি বংশপীঠিকা কল্পনা করতে পারি ;—



এরিস্টটলের পরে সাহিত্যশাস্ত্রকার হিসেবে যাঁর নাম স্মরণীয় হয়ে আছে, যাঁর খ্যাতি রেনেসাঁস্ পর্যন্ত ও তারপরেও প্রতিষ্ঠার সঙ্গেই প্রবহমান, তাঁর নাম হোরেস (৬৫-৮ খৃঃ পূঃ)। তাঁর পত্রধারা (Epistles) আর আর্স পোয়েটিকা (Art of Poetry)-কে সাহিত্যশাস্ত্রের পূর্ণ মর্যাদা দেওয়া উচিত কি অনুচিত তা নিয়ে যথেষ্ট তর্ক চলতে পারে বটে, কিন্তু হোরেসের মন্তব্যাদির যে একটা ঐতিহাসিক গুরুত্ব আছে এ বিষয়ে কোন সন্দেহই নেই। আর এক বিষয়েও সন্দেহ নেই এবং সেই বিষয়টি এই যে এরিস্টটল থেকে হোরেস পর্যন্ত যে পরিমাণ কালের ব্যবধান এবং নতুন নাট্যসাহিত্যের তথা পরিবেশের পার্থক্য, হোরেসের মধ্যে সেই পরিমাণ সূক্ষ্মদর্শিতা বা বিশ্লেষণী শক্তির পরিচয় পাওয়া যায় না। এই কথাটি বলার বিশেষ কারণ এই যে এরিস্টটলের (৩৮৪ খৃঃ পূঃ-৩২২ খৃঃ পূঃ) পরে নাট্যসাহিত্যের বিশেষতঃ কমেডি ধারায় বিলক্ষণ পরিবর্তন দেখা যায়।

হোরেসের আর্স পোয়েটিকা ও শ্রেণীবিভাগ

আনুমানিক ৩২০ খৃঃ পূঃ বিখ্যাত কমেডি রচয়িতা মিনান্দারের লেখনীমুখে নতুন কমেডি (New comedy)-র জন্ম হয়। এই নতুন কমেডির বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে বলা যেতে পারে—এতে যেমন আছে বিষয়বস্তুর অভিনবত্ব তেমনি আছে বিষয়বস্তুর উপস্থাপনা-রীতির তথা রস-সৃষ্টির পার্থক্য। এই কমেডিতে lower typeএর অনুকরণ থাকলেও তা সবক্ষেত্রে ludicrous নয়। মিনান্দারের Epitrepontes (The Arbitration) নামক কমেডিতে প্রথমতঃ হাসিকান্নার মেশামিশি এমনই যে ওদের মধ্যে কে প্রধান তা জোর করে বলা চলে না। দ্বিতীয়তঃ বিষয়বস্তু কোন হাস্যোদ্দীপক ঘটনা নয়—রীতিমত চরিত্রগত সমস্যা আর তৃতীয়তঃ উপস্থাপনা রীতিও প্রহসনের মত লঘু নয়। বিখ্যাত নাট্যশাস্ত্রপ্রণেতা অধ্যাপক এলারডাইস নিকল মহাশয় তাঁর বিশ্ব নাটক (World Drama) গ্রন্থে এই নাটকখানির সংক্ষিপ্ত বর্ণনা দিয়ে উপসংহারে লিখেছেন—Thus ends the Arbitration on a strangely modern note. All the ingredients are here for the drama of today—the emphasis on manners, the mingled smiles and tears, the growth of Character in the persons represented, the concept of the single moral law for men and for women alike, even we may say, the

building of the entire play about an idea, for Meanander's Comedy is in essence, a problem drama.

অধ্যাপক নিকলের কথা সত্য হলে সিদ্ধান্ত করতেই হবে যে মিনান্দারের সময়েই কমেডির ধারায় নতুন প্রজাতির উদ্ভব ঘটেছে। ধর্মানুষ্ঠানের গণ্ডী ছাড়িয়ে, নাটক সামাজিক আনন্দানুষ্ঠানের অঙ্গ ও উপভোগ্য হয়ে উঠতেই, নাটকের বিষয়বস্তুতে ও উপস্থাপনাতে লক্ষণীয় বিবর্তন এসে গিয়েছে—পুরোনো কমেডির যুগ নতুন কমেডির যুগে প্রবেশ করেছে। সুতরাং আমরা আশা করতে পারি সাহিত্যশাস্ত্রেও এই পরিবর্তনের ছাপ পড়বে—কমেডির এই নতুন বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে সমালোচকগণ সচেতন হয়ে উঠবেন।

কিন্তু হোরেস আমাদের এই আশা পূর্ণ করেননি। পত্রে কমেডির প্রসঙ্গ তুলেছেন বটে কিন্তু কমেডির 'না-ট্র্যাজেডি—না-কমেডি' রূপটির সম্বন্ধে কোন কথাই বলেননি। মনে হয় হোরেস imitation of characters of lower types এই লক্ষণটিকেই নির্বিচারে মেনে নিয়েছেন—রূপরূপান্তর নিয়ে মাথা ঘামাতে যাননি। Lower typeএর অনুকরণ হলেও তা যে ludicrous নাও হতে পারে—lower typesএর জীবনবৃত্তমাত্রেই হাস্যোদ্দীপক হবে এমন কোন কথা নেই—সেই কথাটিই তিনি বিচার করে দেখেননি। যাই হোক হোরেস যে সময়ের লোক তখন নাট্য-সাহিত্যের মধ্যে বিবর্তন দেখা দিয়েছিল এবং দেখা দেওয়ার ফলে কমেডি সম্বন্ধে নতুন বিচারও অপেক্ষিত হয়েছিল। কিন্তু হোরেস অত তলিয়ে দেখেননি। ফলে তাঁর সময়েও নাট্যসাহিত্যে দুটিমাত্রই শ্রেণী—ট্র্যাজেডি আর কমেডি। এই সম্বন্ধে নতুন যদি কোন কিছু তিনি বলে থাকেন তা এইটুকুই মাত্র যে স্যাটিরিক-নাটক একটি স্বতন্ত্র জাতি আর তাকে কমেডি মনে করা ভুল। এই পর্যন্তই হোরেসের মর্যাদা এবং রোমান সমালোচনাশাস্ত্রের ঐতিহাসিক গুরুত্ব।

কিন্তু একথাও সঙ্গে সঙ্গে স্মরণে রাখা দরকার—প্রমাণ হিসেবে আমাদের হাতের কাছে সামান্য যা আছে তা-ই ইতিহাসের সবটুকু নয়। ক্রিয়া হলে নিশ্চয়ই কোনরকম প্রতিক্রিয়া হবে, যদি না অন্য শক্তির প্রতিবন্ধকতা সেখানে সক্রিয় হয়ে সেই প্রতিক্রিয়ার স্বাভাবিক গতিতে বাধা সৃষ্টি না করে। নতুন ধরনের বা ধর্মের সাহিত্য সৃষ্টি হবে অথচ কারও বুদ্ধিতে তা প্রশ্ন জাগাবে না—এমন হওয়া স্বাভাবিক নয়। হোরেসে কোন প্রত্যাশিত মন্তব্য পাওয়া না গেলেও ডাওমির্ডিসের 'আর্স গ্রামাটিকা' গ্রন্থে কমেডির নতুন বৈশিষ্ট্য আলোচিত হয়েছে। আর্স গ্রামাটিকা সোয়েতোনিয়াসের (Suetonius) ডি. পোয়েটিস্ গ্রন্থ অবলম্বনে রচিত। ডি. পোয়েটিসের রচনাকাল খৃষ্টীয় দ্বিতীয় শতাব্দী। এখন ডাওমির্ডিস যদি ডি. পোয়েটিস্ অবলম্বন করে লিখে থাকেন, তাহলে খৃষ্টীয় দ্বিতীয় শতাব্দীর অভিমত হিসেবে আমরা লিখতে পারি—Comedy as dealing with private and civil fortunes without the element of danger.—(Literary Criticism in the Renaissance: Spingarn.)

আসল কথা কমেডি তৈরি করতে হলেই যে বিকৃতিময় জীবনবৃত্তকে রূপ দিতে হবে এ ধারণাটি বদলে গেছে। সামাজিক ও সাধারণ ব্যক্তির জীবনকে রূপ দিলেও—অবশ্য যদি তা ভয়ানক এবং করুণ রসাত্মক না হয়—কমেডি হবে।

এরই পরে অন্ধকার যুগের কথা।

এইসকিলাস-সফোক্লিস-ইউরিপিডিস-কৃত গ্রীক ট্র্যাজেডির ধারা রোমান সেনেকা (৪ খৃঃ পূঃ-৬৫ খৃঃ অঃ) পর্যন্ত এসে এবং এরিস্টোফেনিসের পুরোনো কমেডি মিনান্দারের নতুন কমেডির পর্যায়ের মধ্যে দিয়ে রোমান প্লটাস-টেরেন্সের কমেডিতে এসে অন্ধকারে হারিয়ে গিয়েছিল। গ্রীক-রোমক সভ্যতা বর্বর জাতির আক্রমণে ছিন্নভিন্ন হয়ে গেল। পুরোনো ইতিহাস যেন মূর্ছিত হয়ে পড়ে রইল। এই আলোহীন অন্ধকার যুগে কোথায় বা নাটক আর কেই বা করে নাটকের তত্ত্ববিচার। অগত্যা ঐতিহাসিকদের সঙ্গে চোখ বুজেই অন্ধকার যুগ পার হতে হবে।

এই অন্ধকার যুগের রাত প্রভাত হল মধ্যযুগের উষালোকে। কিন্তু এ যেন সভ্যতার জন্মান্তর, নতুন শৈশব। গ্রীক-রোমক সভ্যতার ঐতিহ্যের সঙ্গে সম্পর্ক আছে, আচারে আচরণে তাঁর যেন কোন নিদর্শনই পাওয়া যায় না। পিছনে অন্ধকার যুগের অস্পষ্টতা, তথা পুরোনোর সঙ্গে ঘনিষ্ঠ পরিচয়ের অভাব, মনে নতুন ধর্মবিশ্বাসের সংস্কার, পুরোনোর প্রতি একটা নির্বিচার উপেক্ষা ও উদাসীনতা, ফলে—খানিকটা শুচিবাতিকতা, জমাট চিন্তাজড়তা ও কার্যে অসাড়তা। তবু তারই মধ্যে আনন্দের ক্ষুধাও তো আছে। তার তৃপ্তি তো চাই। কাব্যকলার আকর্ষণ উপেক্ষা করতে প্লেটোর মত নীতিবাগীশও তো পারেননি। কাব্যকে অস্বীকার করবার উপায় নেই, সুতরাং অগত্যা শোধন করেই গ্রহণ করতে হবে। ষষ্ঠ শতাব্দীতে Fulgenitus-এর Mythologicon এই শোধন প্রচেষ্টার বড় সাক্ষ্য। কাব্যমাত্রই তত্ত্বের রূপক—এই ব্যাখ্যার দিকেই সকল নীতিবাগীশের ঝোঁক। যাকে গলা টিপে মারা সম্ভব হয় না তাকে স্বীকার না করে উপায় কী? মধ্যযুগের এই নতুন শৈশবের রূপটি নাট্যাভিনয়ের ক্ষেত্রেই বেশ পরিস্ফুট। যেমন দেবতার উৎসবে গ্রীক নাটকের উদ্ভব, তেমনি খৃষ্টোৎসবকে কেন্দ্র করে মধ্যযুগের নাট্যসাহিত্যের উৎসব।

মধ্যযুগ

দশম শতাব্দীতে খৃষ্টোৎসব অনুষ্ঠানে নাট্যাভিনয় যেন নতুন করে জন্ম নিল—চার-পাঁচ পংক্তির অপরিণত শিশু। টেরেন্স বা সেনেকা থেকেও নেই। কোন গীর্জার পাদ্রীর পেটিকার মধ্যে লাতিন ভাষার আদর্শ হিসেবেই প্রশংসিত। আবৃত্তির বাইরে আর কোনও উপযোগিতা যে আছে তা কেউ-ই উপলব্ধি করতে পারেননি। খৃষ্টোৎসবের অঙ্গ হিসেবে যে সব নাটক রচিত হয়েছে সেই সব নগণ্য নাটকই লিটারজিক্যাল প্লে—মিরাকেল প্লে ও মরালিটি প্লে নাম নিয়েছে। এদের কোন কোনটি যাকে বলা যায় ধর্মমূলক নাটক (Religious drama) এবং কোনটি নীতিমূলক রূপক। এখন নাটকের অবস্থা যেখানে এই, সেখানে নাট্যসমালোচনার অবস্থা সহজেই অনুমেয়। কিন্তু ট্র্যাজেডি-কমেডি কথা দুটির প্রয়োগও যে বন্ধ

হয়নি তা মনে রাখা দরকার। দৃশ্যকাব্যের অভিনয়, রচনা ও সমালোচনা হওয়ার মত কিছু না হলেও বর্ণনাত্মক কাহিনী-কাব্যের রচনা স্থগিত হয়ে যায়নি। নাট্য-সাহিত্যের ক্ষেত্রে না হলেও অন্যান্য ক্ষেত্রে ট্র্যাজেডি-কমেডির যে প্রয়োগ হয়েছে এবং তাদের ধারণাতেও যে পরিবর্তন হয়েছে তার প্রমাণ আছে। সেই প্রমাণ দাঁস্তের (Dante) মন্তব্য—Comedy beginneth with some adverse circumstances, but its theme hath a happy termination as doth appear in the comedies of Terence. (Barret. H. Clark-রচিত European Theories of Drama গ্রন্থে উদ্ধৃত)।

সপ্তম শতাব্দীর ঈশী ডোরের মুখেও শোনা যায়—"Comic poets treat of the acts of private men while tragic poets treat of public matters and histories of kings ; tragic themes are based on sorrowful affairs, comic themes on joyful ones."

তারপর জোহানিস জাহুয়েনসিস ডি. বলচিস (১২৮৬) তাঁর ক্যাথলিকন গ্রন্থে একই কথা বল্লেন এবং আরও একটু বেশী বলেন এই যে কমেডির আরম্ভ শোকসংক্ষোভে, শেষ আনন্দে, আর ট্র্যাজেডির আরম্ভ আনন্দে শেষ শোচনীয় ও ভয়ানক পরিণতিতে।

লক্ষ্য করবার বিষয় 'dramatising the ludicrous' হতে লক্ষণটি বেশ একধাপ এগিয়ে এসেছে এবং কমেডি হতে হলেই যে হাস্যোদ্দীপককেই রূপ দিতে হবে এ ধারণা পরিবর্তিত হয়েছে। বাস্তবিকপক্ষে তাঁর La Divina Comedia ও এরিস্টোফেনিসের Frogs প্রভৃতি নিশ্চয়ই একজাতের কমেডি নয়। অবশ্য দাঁতের সময়েই যে কমেডির লক্ষণে বেশ পরিবর্তন এসেছে—imitation of character of lower types বা dramatising the ludicrous হতে লক্ষণটি happy termination—মিলনান্ত নাটকে পৌছে গিয়েছে তা নয়—পরবর্তীকালে লঘুহাস্যরসাত্মক কমেডিকে ও উচ্চাঙ্গের ভাবগম্ভীর কমেডিকে যে পৃথক শ্রেণীভুক্ত করা হয়েছে তার সূচনা এই মধ্য যুগেই আরম্ভ হয়েছে। কিন্তু তা সূচনা মাত্রই। এমন কোন সাহিত্যশাস্ত্রকারের সাক্ষাৎকার পাওয়া যায় না যাঁর গ্রন্থে বা প্রবন্ধে এই ভেদের ভিত্তিতে নতুন শ্রেণী পরিকল্পিত হয়েছে। সত্য কথা বলতে কি অষ্টাদশ শতকের আগে কমেডির মধ্যে এই রকম কোন উপবিভাগের কথা শোনা যায় না। চতুর্দশ-পঞ্চদশ শতাব্দীতে যেটুকু হয়েছে তার অধিক আশা করাও চলে না। নাটক বলতে যেখানে মিরাকেল প্লে ও মরালিটি প্লে এবং অভিনয় যেখানে খৃষ্টোৎসবেরই পরিশিষ্ট অনুষ্ঠানবিশেষ সেখানে এর থেকে বেশী আশা করাও অন্যায়।

কিন্তু যেখানে আশা করা অন্যায় নয় সেখানেও আমাদের আশা পূর্ণ হয়নি। ষোড়শ শতাব্দীতে রেনেসাঁস আন্দোলনে রচনায় ও অভিনয়ে জোয়ার এলেও এই প্রশ্নটির পরিপাটি আলোচনা দেখা দেয়নি। রেনেসাঁস যুগে, ইতিহাস যেন তার হারানো সত্তাকে ফিরে পেয়ে সমগ্র সত্তার নতুন উদ্দীপনায় পূর্ণ হয়ে ওঠে। গীর্জার প্রাঙ্গণের মধ্যে অভিনয় আবেগকে আর বেঁধে

রেনেসাঁস যুগে

রাখা সম্ভব হয় না। ট্র্যাজেডি-কমেডিরা রঙ্গমঞ্চে নিজের নিজের প্রতিষ্ঠা ফিরে পায়। নাট্যতত্ত্ব সম্বন্ধে কত প্রশ্ন জাগে, প্রাচীনদের বক্তব্যের তাৎপর্য নিয়ে বিচারবিতর্ক হয়, এরিস্টটল, হোরেস প্রভৃতি প্রাচীন সাহিত্যশাস্ত্রকারদের গ্রন্থের অনুবাদ ও টীকাভাষ্যে সমালোচনা সাহিত্যের সংখ্যা হু হু করে বাড়তে থাকে। ইতালীতেই প্রথম এই উদ্দীপনার সঞ্চার হয়। ১৫৩৭ খৃষ্টাব্দ হতে আরম্ভ করে একে একে ভিদা, ত্রিস্‌সিনো, পাৎজি, রোবারতেলি, সেগনি, মগ্‌গি, মুজিও, গিরাল্ডি, মিণ্টুর্নো, পিকোলোমিনি, ট্যাসো, সাম্মো প্রভৃতি সাহিত্যতত্ত্বজিজ্ঞাসুরা আলোচনাক্ষেত্রে অবতীর্ণ হন। ক্রমে ফরাসীদেশেও এই সাড়া পৌঁছে যায়। সেখানে ১৫৪৫ খৃষ্টাব্দ থেকে ক্রমান্বয়ে পেল্লেতিয়ে, শিবিলেং, ডুবিল্লে, মোরেল, প্যাসকুইয়ে, রঁাসার্ড, জঁা দি লা তেইল্লে, ভৌকুয়েলিঁ প্রমুখ সাহিত্যশাস্ত্রকারদের সাক্ষাৎ পাওয়া যায়। ইংলণ্ডেও এই সাড়া পৌঁছতে বিশেষ বিলম্ব হয়নি। সেখানেও ককস (১৫২০), উইলসন (১৫৫৩), ড্রাণ্ট (১৫৬৭), আসকাম্ (১৫৭০), গ্যাসকোনি (১৫৭৫), গোসোন (১৫৭৯), লজ (১৫৭৯), সিডনি (১৫৮৩), ওয়েব (১৫৮৬), পুত্তেনহাম (১৫৮৯), হ্যারিংটন (১৫৯১) প্রভৃতির রচনা পাওয়া যায়।*

এই সমস্ত সাহিত্যশাস্ত্রকারদের কৃতিত্ব সম্বন্ধে কোন কথা বলবার আগে ষোড়শ শতাব্দীর নাট্যসাহিত্যের আকার প্রকারের একটি মোটামুটি হিসেব চোখের ওপর রাখতে পারলে ভালো হয়। সেই হিসেব নিতে গেলে দেখা যায়—ইতালীর ট্র্যাজেডিগুলোতে যেমন ভয়ানক রসের তেমনি কমেডিতে প্রেমকাহিনীমূলক বিষয়ের প্রাধান্য অর্থাৎ সেনেকা প্রবর্তিত Horror Tragedy-র এবং প্লটাস-টেরেন্সের Comedy of Romanceএর প্রভাব লক্ষ্য করা যায়। দ্বিতীয়ত ১৫৭৪ খৃষ্টাব্দে ভেনিস শহরে গ্রীক নাটকের অনুকরণে যে ট্র্যাজেডিখানির (অপেরা) অভিনয় হয় (অভিনয়ে···all the actors sang in most pleasant harmony, both in solos and in choruses) তা থেকেই ক্রমে ১৫৯৪ খৃষ্টাব্দে প্রথম খাঁটি অপেরা (Dafne) প্রচলিত হয়। অবশ্য এরও আগে ১৪৭১ খৃষ্টাব্দে মাণ্টুয়া শহরে এঞ্জেলো পোলিজিয়ানো—"অরফিও" নামে একখানি নাটক রচনা ও অভিনয় করেন এবং তাতেই Pastoral Drama ও অপেরা নাটকের পূর্বাভাষ পাওয়া যায়। পরে ষোড়শ শতাব্দীতে ইতালীতে এই Pastoral Dramaকে নাট্যসাহিত্যে বেশ আসর জমিয়ে বসতে দেখা যায়। ইতালীতেই আর একটি উপজাতি দেখা যায়—তাকে বলা হয়েছে—'দি কমেডিয়া ডেল আর্টে'। এই উপজাতির বৈশিষ্ট্য বিশেষতঃ অভিনয় রীতিতেই। বিনা নাটকে, বিনা মঞ্চে, বিনা মঞ্চসজ্জায় আসর জমিয়ে অভিনয় এর বৈশিষ্ট্য।

Pastoral Drama

ট্র্যাজি-কমেডি

তারপর স্পেনদেশেও লোপ ডি ভেগা (১৫৬২-১৬৩৫), ক্যালডিরণ প্রভৃতির রচনায় ট্র্যাজেডি-কমেডির কম রূপবৈচিত্র্য দেখা যায় না। ট্র্যাজি-কমেডি নামের উপজাতিটির জন্ম এই সময়েই এবং এঁদের

* ষোড়শ শতাব্দীর প্রধান প্রধান সাহিত্যশাস্ত্রকারদের নামের তালিকা দ্রষ্টব্য।

ঘরেই। অধিকন্তু 'কমেডিয়া ডি কাপা ই স্পেডা' জাতীয় কমেডিরও প্রবর্তক নাট্যকার লোপ ডি ভেগা। ষোড়শ শতাব্দীর ইংরেজি নাটকের দিকে দৃষ্টিপাত করলে দেখা যায়—সেখানে যেমন বৈচিত্র্য নাট্যসাহিত্যের বিষয়বস্তুতে, তেমনি বৈচিত্র্য রসে। নীতিমূলক, ধর্মমূলক, প্রেমমূলক, ঐতিহাসিক, গার্হস্থ্য নাটকাদি যেমন বিষয়বৈচিত্র্যের নিদর্শন, তেমনি জন লিলির (John Lyly) ক্যাম্পাস্‌পে (Campaspe—A Tragical Comedie-1584) নাটকে ট্র্যাজি-কমেডি জাতীয় নাটকের লিখিত আত্মঘোষণা পাওয়া যায়। কিন্তু এই শতাব্দীর সাহিত্যশাস্ত্রে—ট্র্যাজি-কমেডি জাতীয় নাটকের নিন্দা ও ট্র্যাজেডি-কমেডি আর অপেরার লক্ষণ বিশ্লেষণ ছাড়া বিশেষ নতুন কোন তত্ত্বালোচনা পাওয়া যায় না।

ডেনিয়েল্লো (১৫৩৬) ট্র্যাজেডি ও কমেডির সংজ্ঞা নিরূপণ করতে গিয়ে লিখেছেন—কমেডি লেখক 'deals with the most familiar and domestic, not to say base and vile operations', এবং ট্র্যাজেডি লেখক—'with the deaths of high kings and the ruins of great empires'.

গিরাল্‌ডি সিন্থিও তাঁর Discorso sulle Comedie e sulle Tragedie (1543) গ্রন্থেও ট্র্যাজেডি ও কমেডি সম্বন্ধে একই কথা বলেন, অবশ্য আরো সবিস্তারে। এঁদের ও এঁদের অনুগামীদের লেখায় কমেডির যে লক্ষণ পাওয়া যায় তাতেও দেখা যায়—dramatising the ludicrousএর স্তর অতিক্রম করে কমেডি most familiar and domestic ব্যাপারের নাট্যরূপ হয়ে দাঁড়িয়েছে। স্ক্যালিগার (১৫৬১) শুধু বিষয়বস্তুর ওপর দৃষ্টি নিবদ্ধ রাখেননি। তাঁর মতে খাঁটি ট্র্যাজেডি বিয়োগান্ত হওয়াই বাঞ্ছনীয়। ট্র্যাজেডির আরম্ভ শান্তভাবে, উপসংহার ঘটে ভয়ঙ্কর পরিণামে। ভাষা মার্জিত ও ভাবগম্ভীর। বিষয়বস্তু প্রধানতঃ ঐতিহাসিক। আর কমেডির আরম্ভ দ্বন্দ্ব-সংক্ষোভে কিন্তু পরিণাম সুখাবহ, কাহিনী কল্পিত, ভাষা হালকা ও কথ্য। তবে এত কথা সত্ত্বেও নাট্যসাহিত্যের শ্রেণীবিভাগে যদিও কেউ Serious Comedyর জন্য স্বতন্ত্র স্থান নির্দেশ করেননি কিন্তু ট্র্যাজেডি নয় অথচ হাস্যরসাত্মক কমেডিও নয় এমন রচনার জন্য পৃথক শ্রেণীকল্পনার প্রয়োজন অনেকেই উপলব্ধি করেছিলেন। Romanzi (রোমাঞ্জি—রোমান্স কথাটির লাতিন পূর্বপুরুষ) সাহিত্যের স্বরূপ আলোচনায় এই প্রয়োজন বোধের স্পষ্ট প্রকাশ ঘটেছিল। গিরাল্‌ডি সিন্থিও (১৫৪৯), রোমাঞ্জি সম্পর্কে আলোচনা শুরু করলেন এবং স্পষ্টভাবেই বললেন—রোমাঞ্জি নতুন রকমের সাহিত্য এবং সেই সম্বন্ধে এরিস্টটলের কোন ধারণাই ছিল না। নানা বাদপ্রতিবাদের মধ্যে দিয়ে এই কথাটিই স্পষ্ট হল এবং টোরকোয়াতো ট্যাসোর মুখেই বিশেষভাবে ব্যক্ত হল—গুরুগম্ভীর কাহিনী হলেই যে ভয়ানক বা করুণরসাত্মক হবে অর্থাৎ ট্র্যাজেডি হবে এমন কোন কথা নেই। মহাকাব্যের বা রোমাঞ্জির কাহিনী গুরুগম্ভীর (serious) বা সুবিখ্যাত হওয়া সত্ত্বেও (need not arouse these emotions) সবক্ষেত্রে—ভয়ানক বা করুণরসাত্মক নয়। মোট কথা সাহিত্যকে শুধু ট্র্যাজেডি-কমেডি এই দুটি শ্রেণীতে ভাগ করা যে যথেষ্ট নয়

অন্যান্য রসের সাহিত্যও যে সম্ভব, ষোড়শ শতাব্দীতে তা বেশ ভালোভাবেই উপলব্ধ হয়েছিল। অবশ্য এরিস্টটলের পরে পেরিপেটেটিক গোষ্ঠীর যিনি অধিনায়ক হয়েছিলেন সেই থিওফ্রেসটাসের নামে ডাওমির্ডিসের গ্রন্থে যে কমেডির লক্ষণ দেওয়া আছে তাতেও নতুন চিন্তার ক্রিয়া বেশ পরিস্ফুট। কমেডির বিষয় নাকি—Private and civil fortunes without the element of danger। সে যাই হোক কমেডির মধ্যে শ্রেণীবিভাগের কোনরকম সচেতন চেষ্টা এই শতাব্দীতে দেখা যায় না, তবে ট্র্যাজেডির সঙ্গে কমেডি মিশিয়ে দেওয়াকে প্রায় সকলেই নিন্দা করেছেন। এ সম্পর্কে স্পিনগার্ন লিখেছেন—

Whichever of these matters, the poet selects, should be treated without admixture of any other form, if he resolves to treat of grave matters, mere loveliness should be excluded, if of themes of loveliness, he should exclude all grave themes. Here at the very beginning of dramatic discussion, the strict separation of themes or genres is advocated in as formal a manner as ever during the period of classism, and this was never deviated from, at least in theory, by any of the writers of the sixteenth century—স্পিনগার্নের এই উক্তিটিকেই প্রমাণ হিসেবে গ্রহণ করা যেতে পারে। সিডনির মন্তব্যেও (৫৯৩) ট্র্যাজি-কমেডির নিন্দা তথা উহার অস্তিত্বের স্বীকৃতি স্পষ্ট হয়ে উঠেছে। খাঁটি ট্র্যাজেডি নয় আবার খাঁটি কমেডিও নয় এমন নাটকে না পাওয়া যায় ট্র্যাজেডির চড়াপর্দায়-বাঁধা সুরটি, না পাওয়া যায় কমেডির লঘু রসোদ্ধার। ষোড়শ শতাব্দীতে নাট্যসাহিত্যের শ্রেণীবিভাগের অবস্থা এই পর্যন্ত।

তারপর সপ্তদশ শতাব্দীর কথা।

এই শতাব্দীর সাহিত্যসূত্রাদি সম্বন্ধে বিশেষ জ্ঞানলাভ করতে গিয়ে আমরা ফরাসীদের মুখাপেক্ষী না হয়ে পারি না। ষোড়শ শতাব্দীতে ইতালীর যেমন প্রাধান্য, সপ্তদশ, অষ্টাদশে তেমনি প্রাধান্য ফ্রান্সের। এই সময়ে (১৬০০-১৭০০) ইতালীতে উল্লেখযোগ্য কোন ব্যক্তিত্বের সন্ধান পাওয়া যায়নি। অথচ ফরাসীদেশে ওগিয়ের (Ogier), মেইবেট (১৬১৩), মলিয়ের (Moliere-1622-73), চ্যাপিলা (১৫৯৫-১৬৭৪), মেলহার্বে (১৬০৫), লা মেসনার্দিয়ে (১৬১০-৬৩), হিদেলিন (১৬০৪-৭৬), পেরি কর্নেই (১৬০৬ ৮৪), রাসিন (১৬৩৯-৯৯), রেপিন (১৬২১-৮৭), বইলু (১৬৩৬-১৭১১), সেণ্ট ইভরিমণ্ড (১৬১০-১৭০৩), লা বসু, মিলাইস ডি. আবিগ্‌নাক্‌, স্কুদেরি, ভৌকিলিন প্রমুখ কবিসমালোচকমণ্ডলের মহাসমাবেশ।

সপ্তদশ শতাব্দীর নাট্যসাহিত্যশাস্ত্রে শ্রেণীবিভাগ

তবে ইংলণ্ডেও মননশক্তি এবিষয়ে একেবারে অসাড় ছিল না। ড্রাইডেনের—Essay of Dramatick Poesie (১৬৬৮), টমাস রাইমারের (১৬৪১-১৭১৩) The Tragedies of the Last Age Considered (১৬৭৮) এবং A short

view of Tragedy (১৬৯২-৯৩) প্রভৃতি রচনার মধ্যে নাট্যসাহিত্য-জিজ্ঞাসার দিকটি বিশেষভাবে পাওয়া যায়। অবশ্য সপ্তদশ শতাব্দীর শেষার্ধেই এগুলো রচিত।

সপ্তদশ শতাব্দীর প্রথমার্ধে ফরাসীদেশেই আলোচনা আসর জমিয়ে তোলে। পিয়েরি কর্নেই রচিত 'Le Cid' নামের নাটকখানিকে (১৬৩৬) কেন্দ্র করেই বিশেষভাবে আলোচনা জমকালো হয়ে ওঠে। শেষপর্যন্ত ব্যাপারটি গড়াতে গড়াতে 'একাডেমি'র বিচার্য বিষয় হয়ে দাঁড়ায় এবং একাডেমির রায় বের হয়—"সেন্টিমেন্স দ্য লা একাডেমিয়ে ফ্রাঙ্কোইস স্যুর লা ট্র্যাজি-কমেডি দু কিড্।" সমালোচনায় 'ট্র্যাজি-কমেডি' শ্রেণীহিসেবে মর্যাদা লাভ করে। অধিকন্তু ট্র্যাজেডি সম্পর্কেও প্রশ্ন ওঠে আর ট্র্যাজেডিরও যে happy ending হতে পারে—ট্র্যাজেডি মাত্রেই বিয়োগান্ত নাটক নয় তাও প্রমাণিত হয়। তারপর এই শতাব্দীর ফরাসী নাট্যসাহিত্যের বৈশিষ্ট্য পর্যালোচনা করে দেখা যায় সেন্টিমেন্টের চমৎকার দ্বন্দ্ব দেখানোর দিকেই যেমন ট্র্যাজেডির ঝোঁক অর্থাৎ যাকে বলা যেতে পরে ট্র্যাজেডি অফ সেন্টিমেণ্ট, তেমনি এলিজাবেথীয় যুগের 'কমেডি অফ রোমান্সে'র পরে, বেন জনসনের 'রিয়ালিস্টিক' কমেডির পরে মোলিয়েরের 'কমেডি অফ ম্যানারস'এর আবির্ভাব।

তারপর কর্নেই (Corneille) তাঁর 'ডিসকোর্স ডি লা ইউটিলিটে এৎ দেস্ পার্টিস ডু পোয়েমি ড্রামাটিক' (১৬৬০) পরবর্তীকালের বড় একটা আলোচ্য বিষয়ের সূত্রপাত করে দেন। বড়ঘরের কথা হলেই যে তা ট্র্যাজেডি হবে এমন কোন কথা নেই। যেখানে বড়ঘরের নায়ক-নায়িকার প্রেম নিয়ে কাহিনী, অথচ নায়ক-নায়িকার জীবনে কোন শোচনীয় পরিণাম ঘটেনি, সেখানে চরিত্র যত বিখ্যাতই হোক সে নাটককে ট্র্যাজেডি বলা চলে না।*

শতাব্দীর প্রথমভাগে ভকুলিন, চ্যাপিলাঁ, লা মেস্নার্দিয়ে, ডি আবিগ্নাক্ প্রভৃতি ট্র্যাজি-কমেডি সম্বন্ধে আলোচনা করেন এবং Pastoral Drama'ও চ্যাপিলাঁ, স্কুডেরি, ডি আবিগ্নাক্ প্রভৃতির আলোচনায় স্থান পায়।

ইংলণ্ডের নাট্যসাহিত্যেও ট্র্যাজেডির ও কমেডির কম বৈচিত্র্য পাওয়া যায় না। ষোড়শ শতাব্দীর শেষ দশকে গার্হস্থ্য ট্র্যাজেডি (domestic Tragedy) দেখা দেয় এবং Arden of Feversham (১৫৯০) ঐ জাতীয় ট্র্যাজেডির প্রথম প্রতিনিধি। ট্র্যাজেডির সংজ্ঞায় লক্ষণীয় পরিবর্তন আসে। বিশেষতঃ ট্র্যাজেডির নায়ককে রাজার মত কেউকেটা হতেই হবে এই ধারণাতে ভাঙন ধরে যায়। সাধারণ মানুষের জীবনেও যে ট্র্যাজেডি ঘটতে পারে এই ধারণা ধীরে ধীরে দেখা দিতে থাকে। টমাস ডেকার, হেউড, মেসিঙ্গার, মিডলটন, চ্যাপম্যান প্রভৃতির নাটকে ট্র্যাজেডির গণতান্ত্রিক রূপ দেখা যায়। অবশ্য নায়কের মাহাত্ম্যের অভাবের

*When one puts on the stage a simple lone intrigue between persons of royal birth and when these run no risk either of their lives or of their states, I do not think, that even though the characters are illustrious, the action is of such a sort as to raise the play to tragic level—Nicoll-এর গ্রন্থ থেকে উদ্ধৃত।

ক্ষতিপূরণ করতে হয় করুণ ও ভয়ঙ্করকে অধিকমাত্রায় প্রশ্রয় দিয়ে। ট্র্যাজেডি বিষয়ের হিসেবে হয় Domestic, কিন্তু রীতি আর রসের দিক দিয়ে হয়ে পড়ে Horror-প্রধান ভয়ানক ঘটনাপ্রধান। এদিকে কমেডি বেন জনসনের হাতে বাস্তব-ঘেঁষা হয়ে ওঠে—রিয়ালিস্টিক কমেডি প্রবর্তিত হয়। অবশ্য রোমান্সময় কমেডির ধারাও চলতে থাকে। বোমণ্ট ফ্লেচার, শার্লি প্রভৃতির হাতে এই ধারাটি পুষ্ট হতে থাকে।

এই শতাব্দীর শেষভাগে ইংলণ্ডে নতুন এক শ্রেণীর নাটকের জন্ম হয়। ১৬৬০ খৃঃ দ্বিতীয় চার্লসের সিংহাসন পুনঃপ্রাপ্তির সঙ্গে ইংলণ্ডের রাজনৈতিক তথা সামাজিক ব্যবস্থায় পরিবর্তন দেখা দেয়। সেই যুগকে সংক্ষেপে বলা হয় Restoration যুগ। এই যুগের পরিবেশেই হিরোইক ড্রামা (Heroic Drama)র জন্ম। নাট্যকার ও সাহিত্যশাস্ত্রকার ড্রাইডেন এই উপজাতিটির জনক ও প্রচারক। প্রেমের ও আত্মমর্যাদার দ্বন্দ্ব এর বিষয়বস্তু, দৃশ্যগুলো ভাবসমুজ্জ্বল এবং ভাষা অলংকৃত ও আড়ম্বরপূর্ণ। ড্রাইডেন The Conquest of Granada by the Spaniards (১৬৭০) নাটকের পরেই An Essay of Heroique Plays (১৬৭২) প্রকাশ করেন এবং ঐ প্রবন্ধে Heroique Playর বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে আলোচনা করেন। এই উপজাতিটির উৎপত্তি ও বিকাশ সম্বন্ধে তিনি লিখেছেন—For Heroic Plays.........the first light we had of them on the English theatre was from the late Sir William D' Avenant. It being forbidden him in the rebellious times to act tragedies and comedies.........he was forced to turn his thoughts another way and to introduce the examples of moral virtue writ in verse and performed in recitative music. The original of this music and the scenes.........he had from the Italian operas, but he heightened his character.........there wanted the fulness of a plot and the vareity of characters.........an heroic play ought to be an imitation, in little of an heroic poem and consequently that love and valour ought to be the subject of it......

হিরোইক ড্রামা

লক্ষণ যাই হোক ড্রাইডেনের সময়ে শ্রেণীবিভাগে Heroic Drama-র অন্তর্ভুক্তি ঘটে।

আবার এই শতাব্দীর শেষভাগে ফার্স কথাটির প্রয়োগ আরম্ভ হয়। ১৬৭৫ খৃষ্টাব্দ থেকে কমেডি রচনায় লক্ষণীয় শৈথিল্য দেখা যায়। অতিলঘু তিনাঙ্ক কমেডির প্রচলন আরম্ভ হয় এবং এই সকল অতিলঘু তিনাঙ্ক কমেডিগুলোই ফার্স নামে অভিহিত হতে থাকে। ফার্স বলতে বুঝায়—'Simply a short humorous play'—হাস্য-রসাত্মক নাটিকা বা প্রহসন।

ফার্স

অষ্টাদশ শতাব্দীর উল্লেখযোগ্য নাট্যশাস্ত্রবিষয়ক রচনার হিসেব নিতে গিয়ে ফরাসী দেশে পাওয়া যায় ভলতেয়ার (১৬৯৪-১৭৭৮), দিদেরো (১৭১৩-৮৪), লা চৌসি

(১৬৯১-১৭৫৪), বুমারশেই, গ্রিম (১৭২৩-১৮০৭) প্রভৃতির রচিত প্রবন্ধ, ভূমিকা, গ্রন্থ ও সমালোচনা। ইংলণ্ডে পাওয়া যায় ট্যাটলার, স্পেকটেটর, র‍্যাম্বলার, এডভেঞ্চারার প্রভৃতি সাময়িকপত্রের নাটক সমালোচনা, জনসন মহোদয়ের শেকস্‌পীয়র-সম্বন্ধীয় আলোচনা (ভূমিকা—Preface 1754) এবং পোপ, এডিসন, গোল্ডস্মিথ প্রমুখ সমালোচকদের। জার্মানীতে জোহান খৃস্টোফ্‌ গট্‌শেড (১৭০০-৬৬), জোহান এলিস শ্লেগেল (১৭১৯-৪৯) (শেকসপীয়রের সঙ্গে জার্মান নাটকের তুলনামূলক আলোচনা), গট্‌হোল্ড এফ্রায়াম লেসিঙ (১৭২৯-৮১)—[লাউকুন্‌ (১৭৬৬), হাম্বুর্গিস্কে ড্রামাটার্গিয়ে-(১৭৬৭-৬৪) । উইলহেম ভন্‌ গার্স্টেনবার্গ (১৭৩৭-১৮২৩)—[Slesbig letters on literature—1766), জোহান জর্জ হামান (১৭৩০-৮৬), জোহান গট্‌ফ্রায়েড্‌ হার্ডার (১৭৪৪-১৮০৩), শিলার (১৭৫৯-১৮০৫), গটফ্রায়েড অগাস্ট বুর্গের (১৭৪৭-৯৪) গ্যয়টে (১৭৪৯-১৮৩২), ফ্রিডিশ শ্লেগেল (১৭৭২-১৮২৯), অগাস্ট উইলহেল্‌ম্‌ (১৭৬৭-১৮৪৫)—[এথেনিউম্‌ (১৭৯৮-১৮০০) পত্রিকা] প্রভৃতি সমালোচক কবিদের। উল্লিখিত ব্যক্তিদের মধ্যে নাট্যসাহিত্যের শ্রেণীবিভাগ বিষয়ের আলোচনায় ফরাসীদেশের দিদেরোর নাম ও কার্য-ই প্রথম স্মরণে আসে।

অষ্টাদশ শতাব্দীতে শ্রেণীবিভাগ

দিদেরো তাঁর এনট্রেতিয়েনস্‌ স্যুর লে ফিলস্‌ ন্যাটুরেল্‌ (১৭৫৭) ও ডি লা পোয়েজিয়ে ড্রামাটিকে (১৭৫৯)-তে ট্র্যাজেডিকে দুশ্রেণীতে ভাগ করেছেন। তাঁর মতে ট্র্যাজেডির দুটি শ্রেণী :—প্রথমতঃ গার্হস্থ্য ট্র্যাজেডি (la tragedie domestique), দ্বিতীয়তঃ বুর্জোয়া ট্র্যাজেডি (et bourgeoise) আর কমেডিও দুরকমের :—গে কমেডি ও সিরিয়াস কমেডি বা ড্রেম্‌।

ডোমেস্টিক ট্র্যাজেডি ও বুর্জোয়া ট্র্যাজেডি

বুমারশেই তাঁর প্রবন্ধে—'এসেই স্যুর লে জেন্‌রে ড্রামাটিকে সিরিয়াকৃস্‌ (১৭৬৭)-এ সিরিয়াস কমেডি বা ড্রেম্‌ সম্বন্ধে বিশেষ আলোচনা করেন। এই ড্রেম্‌ নাটকের লক্ষণ দেওয়া হয়েছে—'a serious, generally realistic play that does not aim at tragic grandeur but that cannot be put in the category of comedy (Dictionary of World Literature), অর্থাৎ যে নাটক লঘু বা হাস্যোদ্দীপক ঘটনার উপস্থাপনা নয়, যে নাটক বাস্তবধর্মী ও ভাবগম্ভীর কিন্তু ঠিক খাঁটি ট্র্যাজেডি নয় অথচ কমেডির মত লঘুও নয়, সেই নাটকেরই নাম ড্রেম্‌।

ড্রেম্‌ বা সিরিয়াস কমেডি

তারপর এই শতাব্দীতেই শ্রেণীবিভাগে 'মেলোড্রামা' একটি স্বতন্ত্র প্রতিষ্ঠা অর্জন করে। ইতালীতে ১৫৯৯ খৃষ্টাব্দে এর পূর্বপুরুষের জন্ম হলেও এবং এক শতাব্দী ধরে 'অপেরা'র সঙ্গে একার্থক হয়ে থাকলেও এই অষ্টাদশ শতাব্দীতেই মেলোড্রামা সাহিত্য-শাস্ত্রের আলোচ্য বিষয় হবার মর্যাদা লাভ করে। লরেন্ত্‌ গ্রেসিন-এর 'এইতে ডু মেলোড্রেম অউ রিফ্লেকশান্‌চ্‌ স্যুর লে

মেলোড্রামা

মিউজিকে ড্রামাটিকে (১৭৭২)তে মেলোড্রামার স্বরূপ বিশেষভাবে আলোচিত হয়েছে।

নতুন একজাতীয় কমেডিও এই সময় উদ্ভূত হয়। এই উপজাতিটির জনক La Chaussee আর তার নাম 'Comedies Larmoyantes'.

এই সময়েই গোল্ডস্মিথের—An Essay on the Theatre or A comparison between Laughing and Sentimental Comedy (1772) প্রবন্ধে কমেডির শ্রেণীবিভাগের প্রশ্ন আলোচিত হয়। এখন থেকেই Sentimental Comedy কথাটি চালু হয়। এই শতাব্দীতেই কমেডির শ্রেণীবিভাগে নতুন এক উপজাতির নাম পাওয়া যায়। Comedy of Manners-এরই অপভ্রংশ এই উপজাতিটি। এর নামকরণ করেন এডিসন—জেন্টিল কমেডি (genteel comedy)।* এর বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে The Modern British Drama (1811) গ্রন্থে বলা হয়েছে—It is not the natural but the artificial state of man, which this species of drama presents, exhibiting characters not acting under the predominance of natural feeling but warped from their genuine bent by the habits, rules and ceremonies of high life.

সেন্টিমেন্টাল কমেডি

জেন্টিল কমেডি

এই সময়ে আরও একটি দিকে আলোচনা চলে। এটি নাটকের বা সাহিত্যের রচনারীতির দিক। রচনায় রোমান্টিক ও ক্লাসিকাল বৈশিষ্ট্যের উল্লেখ বা আরোপ এই শতাব্দীর শেষভাগেই দেখা যায়। জার্মানীর 'এথেনিউম্' পত্রিকায় ফ্রিডিশ্ শ্লেগেল 'রোমান্টিক' কথাটির প্রয়োগ আরম্ভ করেন।

রোমান্টিক নাটক

এবার আমরা অষ্টাদশ শতাব্দীর শ্রেণীবিভাগের একটি তালিকা উপস্থিত করতে পারি—

নাটক

ট্র্যাজেডি | মেলোড্রামা | অপেরা | কমেডি

গার্হস্থ্য ট্র্যাজেডি | বুর্জোয়া ট্র্যাজেডি

সেন্টিমেন্টাল কমেডি | ড্রেম্ বা সিরিয়াস কমেডি | জেন্টিল কমেডি | ফার্স বা লাফিং কমেডি

ঊনবিংশ শতাব্দী, সংস্কৃতির ইতিহাসে একাধিক নতুন আন্দোলনের জন্য স্মরণীয় হয়ে আছে। অভিজ্ঞতার প্রসারে, জ্ঞান-বিজ্ঞানের অগ্রগতির ফলে ক্ষেত্রে ক্ষেত্রে নতুন

* Cibber : The Careless Husband দৃষ্টান্ত।

নতুন প্রশ্ন, নতুনতর মীমাংসা, নতুন নতুন মতবাদ। সমাজে শ্রেণী সংস্থায় নতুন সম্পর্ক তথা, জটিল সমস্যা, সমস্যার চেতনা ও সমাধানের প্রচেষ্টাও সঙ্গে সঙ্গে আছে। তাই সাহিত্যেও এই জটিল জীবনের সমস্যার প্রতিরূপায়ণ অবশ্যম্ভাবী। ক্রমে সাহিত্য সমালোচনাতেও তার বিশ্লেষণ ও স্বীকৃতি যে অবশ্যই দেখা যাবে তা বলা বাহুল্য। তবে এই ক্ষেত্রে আমাদের অনুসন্ধেয় নাট্যসাহিত্য বিষয়ক আলোচনা আর সেই অনুসন্ধানে অগ্রসর হয়ে আমরা দেখি—ইংলণ্ড, ফ্রান্স, জার্মানী, স্ক্যাণ্ডিনেভিয়া, রাশিয়া, বেলজিয়াম প্রভৃতি দেশে নাট্যসাহিত্যেরও সমালোচনার ফসল যথেষ্টই ফলেছে। ইংলণ্ডের নাট্যবিষয়ক আলোচনার দিকে দৃষ্টিপাত করলে, কোলরিজ, লে হাণ্ট, উইলিয়ম হ্যাজলিট, চার্লস ল্যাম্ব, মেরিডিথ্, ডাউডেন, বুচার, বার্নার্ড শ,' ক্লিমেণ্ট স্কট্, উইলিয়ম আর্চার প্রমুখ সমালোচকমণ্ডলীকে এবং দি এডিনবরা রিভিউ, দি কোয়ার্টার্লি রিভিউ, ব্ল্যাকউড, এথেনিউম, দি স্যাটারডে রিভিউ, দি ফোর্টনাইটলি রিভিউ, দি ডেলি টেলিগ্রাফ্ প্রভৃতি সাময়িক পত্রের প্রবন্ধাদি দেখা যায়। ফ্রান্সে পাওয়া যায় হুগো ('ক্রমওয়েল'-ভূমিকা-১৮২৭), এমিলি জোলা [('থেরিসি র‍্যাকিন'-ভূমিকা ১৮৭৩ ও 'লা ন্যাচুরালিজ্‌ম্ অউ থিয়েটার'), নোস ঔতেয়ুর্স ড্রামাটিকিস্ (১৮৮১)], জ্যঁ জুলিয়ে [লা থিয়েটার ভাইভাণ্ট্ (১৮৯২)], ব্রুনেতিয়ের (লোই ডু থিয়েটার, ১৮৯১-৯২) আলেকজান্দার ডুমা, ফ্রানসিসকে সার্সি-প্রমুখ সমালোচকদের আলোচনা। ফরাসী বেলজিয়ামে পাওয়া যায় বিখ্যাতনামা মরিস মেতারলিঙ্ককে (La Tragique quotidien 1896), জার্মানীতে পাওয়া যায় সুবিখ্যাত শ্লেগেল (১৭৬৭-১৮৪৫) [উবের ড্রামাটিশকে কুনস্ট উন্ড লিটারেটুর (১৮০৮)], ফ্রেতাগ [টেকনিক ডেস্ ড্রামাস-১৮৬৫], ওট্টো লুডউইগ (শেক্‌সপীয়র স্টুডিয়েন-১৮৭৪), হেব্বেল, কোন্‌রাদ্ এলবর্টি (Natur und kunst-1890), আর্নো হোল্জ, ওট্টো ব্রাহ্‌ম্, আলফ্রেড কের প্রমুখ নামকরা সমালোচকদের। স্ক্যাণ্ডিনেভিয়া প্রদেশে, নরওয়েতে, হেনরিক ইবসেন (১৮২৮-১৯০৬) ও Bjornstjerne Bjornson (1832-1910), সুইডেনে আগস্ট স্ট্রিণ্ডবার্গ (১৮৪৯-১৯১২) প্রমুখ বিশ্ববিখ্যাত নাট্যকারদের মূল্যবান ভূমিকা ও আলোচনা পাওয়া যায়।

উনবিংশ শতাব্দীর শ্রেণীবিভাগ

এই শতাব্দীর আলোচনা ইত্যাদি বিশ্লেষণ করে আমরা নিম্নলিখিত প্রবৃত্তি লক্ষ্য করতে পারি—

এক ॥	রোমাণ্টিক রচনার সমর্থন	॥ হুগো প্রভৃতি……
দুই ॥	অতিবাস্তবতার দাবি সমস্যামূলক নাটকের দাবি	॥ এমিলি জোলা, আর্চার, কোনরাড্ ॥ এলবার্ট, ইবসেন প্রভৃতি……
তিন ॥	অতিবাস্তবতার প্রতিক্রিয়া তথা সাংকেতিক ও কাব্যিক নাটকের সমর্থন	॥ মরিস মেতারলিঙ্ক, স্ট্রিণ্ডবার্গ প্রভৃতি

উনবিংশ শতাব্দীর নাট্যসাহিত্যে বাস্তবনিষ্ঠা ও তার প্রতিক্রিয়া পাশাপাশিই চলেছে এবং প্রত্যেক পক্ষই নিজের নিজের পক্ষটি রক্ষা করার জন্যে রীতিমত মসীযুদ্ধ

চালিয়েছেন। হেনরিক ইবসেন, বিয়োর্নসন প্রমুখ নাট্যকার নাটকে সমাজ সমস্যাকেই অগ্রাধিকার দিয়েছেন এবং সমাজ সমস্যামূলক বাস্তবনিষ্ঠ নাটককেই সমর্থন করতে চেষ্টা করেছেন। এই চেষ্টার পরিণত রূপ পাওয়া যায় বার্নার্ড শ' মহাশয়ের The Quintessence of Ibsenism 1891 রচনায়। এইভাবে যাকে বলা হয়েছে ড্রামা অফ্ আইডিয়া বা 'ভাব' মুখ্য নাটক, বার্নার্ড শ' মহাশয়ের লেখনীর মুখেই তার প্রথম সুপ্রচার ঘটে। ডিসকাশন ড্রামা বা বিতর্ক-প্রধান নাটকের প্রচলন ও সাহিত্যশাস্ত্রে তার স্বীকৃতি এই শতাব্দীর উল্লেখযোগ্য ব্যাপার। ['নাটক সংজ্ঞা' অধ্যায় দ্রষ্টব্য]

তারপর একদিকে এমিলি জোলা বা জঁা জুলিয়ে, কোনরাড্, এলবার্ট, উইলিয়ম আর্চার প্রভৃতির মধ্যে যেমন অতিবাস্তব নাটকের চাহিদার উগ্ররূপ ফুটে ওঠে তেমনি অন্যদিকে মরিস মেতারলিঙ্ক প্রমুখ নাট্যকার সমালোচকদের মধ্যে অতিবাস্তবতার বিরুদ্ধে প্রতিবাদ শোনা যায় এবং বাহ্য ব্যাপার অপেক্ষা আধ্যাত্মিক আকৃতির কথাই বড় হয়ে দেখা দেয়। মরিস মেতারলিঙ্ক মহাশয় তাঁর La Tragique quotidien-1896 গ্রন্থে The Tragical in daily life-1897 প্রবন্ধে, (The Treasure of the Humble) —"The mysterious chant of the Infinite, the ominous silence of the soul and of God, the murmur of Eternity on the horizon, the destiny or fatality that we are conscious of within us"......এককথায় শান্তসমাহিত অতীন্দ্রিয় অনুভূতি, আধ্যাত্মিক আকৃতিকেই অধিকতর কাম্য উপস্থাপ্য বিষয় বলে প্রচার করেন। এঁদের হাতে স্ট্যাটিক ড্রামা ও সিম্বলিক ড্রামা (সাংকেতিক নাটক) বিশিষ্ট মর্যাদা লাভ করে। এই রীতির ধারাটিই বিংশ শতাব্দীতে ভোল বদল করে এক্সপ্রেশানিস্টিক ড্রামায় পরিবর্তিত হয়।

বিংশ শতাব্দীর এখন সপ্তম দশক (১৯০০-১৯৬২) এই কয়েক বছরে সভ্যতা যে পরিমাণ এগিয়ে গেছে, বিগত কয়েক হাজার বছরে তার একাংশও হয়েছে কি না সন্দেহ। জ্ঞানে-বিজ্ঞানে বিস্ময়কর অগ্রগতি, যন্ত্রে-শিল্পে অপ্রতিহত অধিকার, জাতির সঙ্গে জাতির, মানুষের সঙ্গে মানুষের নতুন নতুন সম্পর্কের বাঁধন—পরাতত্ত্বে, রাজনীতিতে, অর্থনীতিতে, সমাজনীতিতে আর নীতিসূত্রে মতবাদের পারস্পরিক প্রতিযোগিতা। উনবিংশ শতাব্দীর বৈজ্ঞানিক দার্শনিকদের সাধনার ফলে পরাতত্ত্বে আজ বস্তুবাদ ও বিবর্তনবাদের অটল প্রতিষ্ঠা এবং অধ্যাত্মবাদের স্থান আজ খুবই সংকুচিত। সমাজদর্শনও পরাতত্ত্বের প্রভাবে পড়ে পরিবর্তিত হয়ে গেছে। বস্তুবাদের ভিত্তির ওপর সাম্যবাদী বা অর্থনৈতিক গণতন্ত্রের আদর্শ স্থাপিত হয়েছে। এই দার্শনিক দৃষ্টিতেই পুঁজিবাদের শোষণমূলক আর্থনৈতিক ব্যবস্থার শয়তানী মূর্তি ধরা পড়ে গেছে। সমাজদর্শনে তাই আজ পুঁজিবাদের ও সাম্যবাদের প্রবল দ্বন্দ্ব। কোন কোন দেশে (রাশিয়া, চীন) পুঁজিবাদী সমাজ-ব্যবস্থা উৎখাত হয়েছে। কোন কোন দেশে দুই পক্ষের মধ্যে তীব্র সংগ্রাম চলেছে। যে দেশে দ্বন্দ্ব এখনও তীব্র আকার ধারণ করেনি, সেখানেও নতুন

বিংশ শতাব্দীতে শ্রেণীবিভাগ

দর্শনের আলো প্রবেশ করে নানা প্রশ্ন ও আশা-উদ্দীপনা জাগিয়ে তুলছে। জ্ঞাতসারে বা অজ্ঞাতসারে, ইচ্ছাক্রমে বা অনিচ্ছাক্রমে সমাজ-ব্যবস্থা সমাজতন্ত্রের দিকে এগিয়ে চলেছে। তারপর পাপপুণ্য সুনীতি-দুর্নীতি ন্যায়-অন্যায় এসব বিষয়েও ধারণা একরকম নেই। পুঁজিবাদী সমাজ-ব্যবস্থার আওতায়, পারিবারিক ও দাম্পত্যজীবনেও কম পরিবর্তন আসেনি। শিক্ষা-ব্যবস্থার প্রসারের ফলে, ব্যক্তি স্বাতন্ত্র্যবোধ বেড়েছে, জাতিগত বা বর্ণগত ভেদবুদ্ধি ক্রমশঃ খর্ব হয়ে পড়েছে। স্ত্রীশিক্ষার অগ্রগতির ফলে— নারী সামাজিক ব্যাপারে বেশী অংশ নিচ্ছে, নানারকম বৃত্তি অবলম্বন করে আর্থিক স্বাধীনতা ভোগ করছে, নৈতিক আচরণের আদর্শও বদলে যাচ্ছে আর নারী-পুরুষের সম্পর্কে তথা মানসিক অবস্থায় জটিলতা বাড়ছে। বিশেষতঃ যে সব দেশে পুঁজিবাদের অগ্রগতির সঙ্গে সঙ্গে শিক্ষিত বেকারের সংখ্যা বেড়ে গেছে, যুবক-যুবতীরা নিশ্চিন্ত ও স্বাভাবিক দাম্পত্য জীবন যাপন করার সুযোগ পাচ্ছে না, স্বাধীনতার নামে ব্যভি-চারের মাত্রা সেখানে অনিবার্যভাবেই বেড়ে চলেছে। অতৃপ্তকাম যুবক-যুবতীদের নিয়ে পুঁজিপতিরা নানারকম ব্যবসা চালাতেও ইতস্ততঃ করছে না। এইসব সমাজে বরাঙ্গনা ও বারাঙ্গনাদের মধ্যে আগে যে ব্যবধান ছিল তা যেন ক্রমশঃই লোপ পেয়ে যাচ্ছে। তারপর পুঁজিবাদের অনিবার্য পরিণতি সাম্রাজ্যবাদে এবং সেই বাদটির মধ্যেই জাতীয় অনাচার ও অত্যাচারের বীজ নিহিত। বিংশ শতাব্দীতে এই কয়েক বছরের মধ্যেই সাম্রাজ্যবাদের দুই বিকট বিক্ষেপ দেখা দিয়েছে মহাযুদ্ধের আকারে। আজও ঠাণ্ডা-লড়াই চলেছে অবিরাম এবং দেশে দেশে। জনসাধারণকে কামানের ও বোমার মুখে বলি দিয়ে স্বার্থসিদ্ধির পৈশাচিক উল্লাসে পুঁজিবাদীরা আজও উন্মত্ত। প্রাচ্যের প্রত্যেকটি দেশ আজ ইয়োরোপীয় সাম্রাজ্যবাদের নাগপাশ থেকে মুক্ত হবার জন্যে সংকল্পিত। দেশে দেশে জাতীয়তার ও নব-গণতন্ত্রের কামনা। রাজনৈতিক গণতন্ত্রের সঙ্গে অর্থনৈতিক গণতন্ত্রের সংগ্রাম আজ প্রত্যেকটি দেশেই ব্যক্তরূপ লাভ করছে। বিংশ শতাব্দীর এই হল সংক্ষিপ্ত পরিচয়।

বিংশ শতাব্দীর জীবন ও সাহিত্য এই পটভূমিকাতেই গঠিত। একদিকে বস্তুবাদের চাহিদা, সমাজতান্ত্রিক দৃষ্টিভঙ্গী, শোষণের বিরুদ্ধে প্রবল প্রতিবাদ, আর্থনৈতিক ব্যবস্থার স্বরূপ বিশ্লেষণ, ঐশ্বর্যের মুখোশ খুলে ফেলে দস্যুতার নগ্ন রূপটিকে চোখের সামনে তুলে-ধরা, নারী-পুরুষের সম্পর্ককে ঢেলে সাজাবার চেষ্টা, জীবনের জটিল দ্বন্দ্বকে রূপ দেবার ঐকান্তিক চেষ্টা, অন্যদিকে— অতিবাস্তবতার ও বস্তুবাদের প্রতিবাদ ও অধ্যাত্মবাদের আত্মপ্রতিষ্ঠার চেষ্টা তথা দৃষ্টিকে ইহজীবনের সুখসমৃদ্ধির থেকে অন্যকোন পরাবস্তুতে সরিয়ে দেবার চেষ্টা, নৈয়ায়িক জ্ঞানের চেয়ে প্রাতিভজ্ঞানের মহিমা কীর্তন করা—নীতিকে সমাজবিধানের মধ্যে সীমাবদ্ধ না রেখে কোন আধ্যাত্মিক সত্তার অমোঘ বিধানের অঙ্গীভূত করে ব্যাখ্যা করার চেষ্টা। এই দুই মেরুর মধ্যে বিংশ শতাব্দীর জীবনদর্শনের নানা রূপ ও সংস্কার এবং সেই সংস্কারের পারস্পরিক দ্বন্দ্বে জীবনের জটিল দ্বন্দ্ব। সাহিত্যেও এই জীবনই প্রতিফলিত এবং সমালোচনাতেও তাই বুদ্ধি প্রাধান্যের ছাপ বর্তমান।

বিংশ শতাব্দীর নাট্যতত্ত্ববিষয়ক গ্রন্থ প্রবন্ধাদির সংখ্যা গণনা শক্তিকে হার মানিয়ে দেবার মত না হলেও একেবারে মুষ্টিমেয় নয়। সুতরাং গণতান্ত্রিক পদ্ধতি অবলম্বন করে, প্রতিনিধির বা মুখপাত্রের মুখেই অগণিত গ্রন্থ-প্রবন্ধগুলির মত জানবার চেষ্টা করাই যুক্তিযুক্ত। বিংশ শতাব্দীর বিখ্যাত নাট্যতত্ত্বকার অধ্যাপক এলারডাইস নিকল যোগ্যতম প্রতিনিধি। তাঁর Theory of Drama গ্রন্থে শ্রেণীবিভাগ সম্বন্ধে নিম্নলিখিত আলোচনা পাওয়া যায়।—

নাটকের প্রকার (The forms of Drama) পরিচ্ছেদে অধ্যাপক নিকল নাটককে মোটামুটিভাবে পাঁচ শ্রেণীতে ভাগ করেছেন :

এক ।। ট্র্যাজেডি দুই ।। মেলোড্রামা

তিন ।। কমেডি চার ।। ফার্স

পাঁচ ।। ট্র্যাজি-কমেডি *

তারপর ট্র্যাজেডি অধ্যায়ে ট্র্যাজেডির বিশেষ আলোচনা করতে গিয়ে ট্র্যাজেডির মধ্যে নিম্নলিখিত প্রকার নির্দেশ করেছেন :

এক ।। গ্রীক ট্র্যাজেডি—(কোরাস ।। ঐক্য যার বৈশিষ্ট্য)

দুই ।। এলিজাবেথান ট্র্যাজেডি—[মার্লোভিয়ান আর শেক্‌সপীয়রীয়ান]

তিন ।। হিরোয়িক ট্র্যাজেডি

চার ।। হরর ট্র্যাজেডি

পাঁচ ।। ডোমেস্টিক ট্র্যাজেডি—[খাঁটি ট্র্যাজেডি ও সেন্টিমেণ্টাল ড্রামা]

তবে Spirit of Comedy পরিচ্ছেদের প্রারম্ভে অধ্যাপক কাজচালানো গোছের শ্রেণীবিভাগের একটি তালিকা দিয়েছেন তাতে ট্র্যাজেডির ও কমেডির রূপের মোটামুটি একটি শ্রেণীবিভাগ করা হয়েছে :

এক ।। ট্র্যাজেডি—যাতে কোন কমেডির মিশ্রণ নেই যেমন ওথেলো, ইডিপাস, টাইরেনাস, গোস্টস্।

দুই ।। ট্র্যাজেডি—যাতে অতি সামান্য কমেডি মিশ্রিত আছে। (কমেডি অংশটুকু উপকাহিনী হয়ে ওঠেনি এবং কমেডি মেশানো হয়েছে চিত্তবিশ্রামের বা বৈসাদৃশ্য ফুটিয়ে তোলার জন্যে।) যেমন ম্যাকবেথ, হ্যামলেট।

তিন ।। ট্র্যাজি-কমেডি—যেখানে ট্র্যাজেডির ও কমেডির অংশ সমান যেমন—দি চেঞ্জলিঙ্।

চার ।। ট্র্যাজি-কমেডি—যেখানে কমিক উপকাহিনী অপ্রধান যেমন—দি ইংলিশ ট্রাভেলার।

পাঁচ ।। ট্র্যাজি-কমেডি—যেখানে ট্র্যাজিক অংশ অপ্রধান, কমিক অংশ প্রধান। যেমন—দি উইণ্টারস্ টেল, মাচ এ্যাডো অ্যাবউট-নাথিং।

*Leaving aside the variant forms of tragi-comedy, therefore we find four main kinds of drama associated in pairs—tragedy, molodrama, comedy, farce.

ছয় ॥ পোয়েটিক জাস্টিস প্লে—যেখানে ধর্মের জয় অধর্মের ক্ষয় দেখানো উদ্দেশ্য যেমন—'দি কঙ্কোয়েস্ট অফ্ গ্রানাডা।'

সাত ॥ ড্রেম্—সুখপরিণাম (রোড টু রুইন)

আট ॥ ড্রেম্—ঠিক অবিমিশ্র সুখপরিণাম নয় যেমন—দি মার্চেন্ট অফ্ ভেনিস্

নয় ॥ ড্রেম্ কমেডি—ভাবগম্ভীর কাহিনী অথচ কমিক মিশ্রিত; যেমন—সিক্রেট লাভ, কাস্ট।

দশ ॥ স্যাটায়ারিক কমেডি—পরিণামে সাধারণত দেখানো হয়ে থাকে ধর্মের জয় যেমন—ভোল্ পোন্।

এগারো ॥ কমেডি—যাতে পরিণাম সুখাবহ এবং সংলাপ ও ঘটনা হাস্যোদ্দীপক—দি ওয়ে অফ্ দি ওয়ার্ল্ড, দি মেরি ওয়াইভ্স্-অফ্ উইণ্ডসর ইত্যাদি দৃষ্টান্তস্বরূপ।

তারপর কমেডির শ্রেণীবিভাগ পরিচ্ছেদে (Forms of Comedy), তিনি কমেডিকে ভাগ করেছেন এইভাবে :

এক ॥ ফার্স—(পরিস্থিতি প্রধান)

দুই ॥ কমেডি অফ্ রোমান্স—(কমেডি অফ্ হিউমার)

তিন ॥ কমেডি অফ্ হিউমারস—(কমেডি অফ্ স্যাটায়ার)

চার ॥ কমেডি অফ্ ম্যানারস—(কমেডি অফ্ উইট)

পাঁচ ॥ জেন্টিল কমেডি

ছয় ॥ সেন্টিমেন্টাল কমেডি

অধিকন্তু গ্রন্থের শেষাংশে সেন্টিমেন্টাল ড্রামার বৈশিষ্ট্য আলোচনা করা হয়েছে (২৩৭ পৃষ্ঠা) এবং ড্রেম্ জাতীয় নাটকের রস-বিচার করা হয়েছে।

অধ্যাপক নিকল মহাশয়ের শ্রেণীবিভাগ বিশ্লেষণ করলে আমরা ট্র্যাজেডি, কমেডি ও অন্যান্য জাতীয় নাটকের এই নামগুলো পাই।

এক ॥ ট্র্যাজেডি
(ক) খাঁটি ট্র্যাজেডি, যার রস ভয়ানক ও করুণ নয়। রস—বিস্ময় (awe)
(খ) করুণ ট্র্যাজেডি (Pathetic)?—করুণ রস প্রধান হওয়ায় খাঁটি ট্র্যাজেডির মধ্যে গণ্য হতে পারে না। এখানে অবশ্য প্যাথেটিক ট্র্যাজেডি নামটি স্পষ্ট-ভাবে উল্লেখ করা নেই।
(গ) হরর ট্র্যাজেডি
(ঘ) হিরোইক ট্র্যাজেডি
(ঙ) ডোমেস্টিক ট্র্যাজেডি

দুই ॥ কমেডি
(ক) কমেডি
(খ) স্যাটায়ারিক কমেডি
(গ) ড্রেম্ কমেডি

(ঘ) কমেডি অফ্ রোমান্স
(ঙ) কমেডি অফ্ ম্যানার্স্
(চ) জেণ্টিল কমেডি
(ছ) কমেডি অফ্ ইন্ট্রিগ্
(জ) সেণ্টিমেণ্টাল কমেডি

তিন ॥ ট্র্যাজি-কমেডি
চার ॥ ড্রেম্
পাঁচ ॥ সেণ্টিমেণ্টাল ড্রামা
ছয় ॥ মেলোড্রামা (ট্র্যাজেডিরই Plebeian relative)
সাত ॥ ফার্স (কমেডিরই " ")

নাট্যকার সমালোচক বার্নার্ড শ' মহাশয়ের অভিমত তাঁর গ্রন্থের পরিচয়-নামার মধ্যে পাওয়া যায়। কোনখানিকে তিনি শুধু মেলোড্রামা বলেছেন কোনখানিকে A History, কোনখানিকে A Comedy and Philosophy, কোনখানিকে A Tragedy, কোনখানিকে A Romace, কোনখানিকে A Phantasia, কোনখানিকে A Chronicle play, এমনি ভাবে অধিকাংশ স্থলে বিষয়বস্তুর বৈশিষ্ট্যকে দু-এক জায়গায় রস বা impressions-কে ভিত্তি করে নাটকের পরিচয় দিয়েছেন। লক্ষ্য করার বিষয় The Devils Disciple নাটকখানিকে তিনি স্পষ্টভাবেই মেলোড্রামা নামে পরিচয় দিয়েছেন।

ইয়োরোপীয় শ্রেণীবিভাগের ক্রমবিকাশের পর্যালোচনা করে দেখা যায় শ্রেণীবিভাগের প্রথম পর্যায়ে নাট্যসাহিত্যে রসের হিসেবে ট্র্যাজেডি ও কমেডি এই দুটি বিভাগই মাত্র পরিকল্পিত এবং এই বিভাগের ভিত্তি বা feeling toneএর দুই মেরু Pleasurable sensation ও Painful sensation আনন্দানুভব ও বেদনানুভব। যে নাটক একাধারে ভয়ানক ও করুণরসের সৃষ্টি করে তাই ট্র্যাজেডি আর যা হাস্যোদ্দীপক ব্যাপারের উপস্থাপনা দ্বারা হাস্যরস সৃষ্টি করে তাই কমেডি। প্রথম পর্যায়ের ট্র্যাজেডি আর কমেডির ধারণা এই পর্যন্তই। তবে রসের মাত্রাতারতম্যের ও গঠনবৈচিত্র্যের বিচারে ট্র্যাজেডির মধ্যে উপবিভাগে কল্পিত না হয়েছে এমন নয়। এরিস্টটলেই দেখা যায়, তাঁর মতে ট্র্যাজেডি চার রকম—Simple, Complex, Ethical ও Pathetic. এই উপবিভাগের মধ্যে Complex ও Simple গঠনের ভিত্তিতে, Ethical বিষয়-ভিত্তিতে আর Pathetic রসতারতম্যের ভিত্তিতে কল্পিত। Complex Tragedyকে এরিস্টটল প্রথম শ্রেণীর ট্র্যাজেডি বলেছেন এবং এই কারণেই বলেছেন যে গঠনের দিক থেকে যেমন জটিল অর্থাৎ এর কাহিনী সরল ভাবে না এগিয়ে পরিস্থিতি-বিপর্যাস প্রভৃতি বিস্ময়কর ব্যাপারের আবর্তে আবর্তিত হয়ে চলে, তেমনি রসের দিক দিয়েও এর বৈশিষ্ট্য আছে। এই ধরনের কাহিনীতে বিস্ময়ের (element of wonder) মাত্রা বেশী থাকে। ভয়-শোচনা ও বিস্ময়ের জমাট সমবায়, এই

শ্রেণীবিভাগের ভিত্তি বা বিভাজক

কাহিনীর বৈশিষ্ট্য। পরিস্থিতি বিপর্যাস বা অভিজ্ঞান (discovery) প্রভৃতি থাকার তাৎপর্য এই যে নায়ক সংকটের সম্মুখীন হয়ে থাকে এবং সেই সংকট থেকে অব্যাহতি পেতে চেষ্টা করে ; যদিও শেষ পর্যন্ত চেষ্টা ব্যর্থ হয় এবং পরিণাম শোচনীয় হয়ে ওঠে। অন্তর্দ্বন্দ্বের বীজ এখানেই পাওয়া যায়। মোটকথা প্রথম শ্রেণীর ট্র্যাজেডি কাহিনীতে বিস্ময় ভাবের মাত্রা খুব বেশী থাকে। ফলে বিস্ময়ের ও ভয়ের সংবেদনার কাঠিন্য ও করুণরসের দ্রব এই দুই ভাগের মধ্যে একটি সুষ্ঠু সমবায় ঘটে থাকে। এই ভাবটিকেই পরবর্তীকালে অধ্যাপক নিকল মহাশয় খাঁটি ট্র্যাজেডির বৈশিষ্ট্য বলে প্রচার করেছেন। তাঁর মতে ট্র্যাজেডির প্রধান রস ভয়ানক বা করুণ নয়, প্রধান রস অদ্ভুত (বিস্ময়)। মনে রাখা দরকার নিকলের এই অভিমতটি এরিস্টটলেরই Complex Tragedyরই অনুসরণে গঠিত।

Pathetic Tragedyর সঙ্গে উল্লিখিত জটিল ট্র্যাজেডির পার্থক্য এই যে এই Pathetic Tragedyতে অদ্ভুত আর ভয়ানক রসের মাত্রা কম। এতে সাধারণত নায়ক-নায়িকার ভাগ্যবিপর্যয়জনিত শোচনীয় অবস্থা উপস্থাপনা করা হয়ে থাকে। দ্বন্দ্বের মাত্রা এখানে খুবই কম থাকে—কোন কোন জায়গায় মোটেই থাকে না। এই রসের ভিত্তি ছাড়াও অন্য বৈশিষ্ট্যের ভিত্তিতেও শ্রেণীবিভাগ হয়েছে দেখা যায়। এই বৈশিষ্ট্য বিষয়ের বৈশিষ্ট্য ও গঠনরীতির বৈশিষ্ট্য। Ethical বিভাগটি বিষয়ের ভিত্তিতে হয়েছে। অন্যত্র এরিস্টটল Historical Compositionএর কথাও বলেছেন এবং সেই শ্রেণীবিভাগও বিষয় বৈশিষ্ট্যের ভিত্তিতেই করেছেন, তা হলে দেখা যাচ্ছে এরিস্টটল যে শ্রেণীবিভাগ করেছেন তা তিনটি ভিত্তিতে করেছেন।

ক ॥ রসের ভিত্তিতে—ট্র্যাজেডি ও কমেডি

খ ॥ বিষয় ভিত্তিতে—এথিকাল (ঐতিহাসিক) প্রভৃতি

গ ॥ কাহিনীর গঠনরীতির ভিত্তিতে—সরল ও জটিল

পরবর্তী সময়ে শ্রেণীবিভাগে যে পরিবর্ধন ঘটেছে তাতে মূল ভিত্তির বিশেষ কোন পরিবর্তন আসেনি। রস ভিত্তিক বিভাগ, বিষয় ভিত্তিক বিভাগ আজও করা হয়ে থাকে। তবে কাহিনীর গঠনরীতির ভিত্তিটি ঠিক এভাবে নেই। গঠনরীতি দু-হিসেবে ভাগ করা হয়েছে :- প্রথমত কাহিনীর ঐক্য আছে কি নেই সেই হিসেব, দ্বিতীয়ত গীত সংলাপাদি উপাদান প্রযোজনার মাত্রা তারতম্যের হিসাব।

গঠনরীতির হিসেবে নাট্যসাহিত্যকে আজ (ক) ক্লাসিকাল ও রোমান্টিক এবং (খ) গীতিনাট্য, অপেরা ও নাটক এইভাবে শ্রেণীবিভক্ত করা হয়ে থাকে।

এখন নামের ক্রমবিকাশ লক্ষ্য করলে দেখা যাবে রস-সমাবেশের পরিমাণ তারতম্যের, বিষয়ের বৈচিত্র্যের এবং রচনারীতির ও উপাদানের প্রাধান্যের ভিত্তিতে নাটকের নানারকম শ্রেণীবিভাগ দেখা দিয়েছে। ট্র্যাজেডির রস-সমাবেশের বৈশিষ্ট্যে,

বিস্ময়-প্রাধান্যের ভিত্তিতে এরিস্টটলের সময়েই, খাঁটি ট্র্যাজেডি ও প্যাথেটিক ট্র্যাজেডি দুভাগে ভাগ হয়েছিল, আগেই বলা হয়েছে। পরে সেনেকার হাতে ট্র্যাজেডিতে ভয়ানক রসের প্রাধান্য ঘটে অর্থাৎ incidents arousing fearএর আধিক্য দেখা দেয় আর যাকে Horror Tragedy বলে তারই সৃষ্টি হয়। এই সব নাটক ভয়ানক দৃশ্য প্রধান, দুঃখ পরিণাম। এখানেও বিস্ময় ও করুণা বর্তমান কিন্তু ভয়ানক ঘটনা দ্বারাই এই ধরণের নাটকে বিস্ময় ও করুণা জাগাবার চেষ্টা লক্ষ্য করা যায়। বস্তুত ট্র্যাজেডিতে অদ্ভুত ও ভয়ানক-মিশ্রিত করুণ রসেরই চাহিদা থাকে এবং সকলের চেষ্টা সম্পূর্ণ ভাবে সফল হয় না। কারও রচনায় ভয়ানক রসের মাত্রা বেশী থাকে অথচ ভয়ানক ঘটনাকে গভীর দ্বন্দ্বের উপায় করে গড়ে তুলতে পারেন না। কারও সৃষ্টিতে করুণ রসের মাত্রা এত বেশী হয়ে পড়ে যে দ্বন্দ্বোপলব্ধিজনিত বিস্ময়াদির মাত্রা শোচনীয়ভাবে কম হয়ে যায়। আবার কারও সৃষ্টিতে বিস্ময় অথবা ভয়ানক এত প্রাধান্য পায় যে করুণ রস একেবারেই শুকিয়ে যায়। অনুচিত দুর্ভোগ (unmerited suffering), ভাগ্যবিপর্যয় এড়াবার নিষ্ফল সংগ্রাম (field of a losing struggle) অন্তর্দ্বন্দ্ব ও আত্মপীড়নের চাপে আত্মক্ষয়—প্রভৃতি ট্র্যাজেডির মূল ভাবগুলো সকলের সৃষ্টিতে সমান মাত্রায় ফুটে ওঠে না।

ট্র্যাজেডির শ্রেণীবিভাগের বিবর্তন

দেখা যাচ্ছে প্রতীচ্য শ্রেণীবিভাগে ট্র্যাজেডিকে এইভাবে শ্রেণীবিভক্ত করা হচ্ছে :

এক ॥ রসের ভিত্তিতে—
(ক) বিস্ময়প্রধান
(খ) ভয়প্রধান
(গ) শোচনাপ্রধান

দুই ॥ বিষয়বস্তুর উৎসের ভিত্তিতে— (ক) পৌরাণিক (Mythological Tragedy)
(খ) ঐতিহাসিক (Historial ,,)
(গ) গার্হস্থ্য (Domestic ,,)
(ঘ) ধর্মমূলক (Religious ,,)
(ঙ) সামাজিক (Social ,,)

তিন ॥ রীতির ভিত্তিতে—
(ক) ক্লাসিকাল, (খ) রোমান্টিক } গঠনরীতি
(গ) সাংকেতিক, (ঘ) বাস্তবিক } রূপায়ণরীতি
(ঙ) কাব্যিক, (চ) স্বাভাবিক বা গদ্যবদ্ধ } বাচনরীতি

আর কমেডির শ্রেণীবিভাগের রূপ—

এক ॥ রসের ভিত্তিতে— (ক) হাস্যরসাত্মক (Comedy)
(খ) অন্যরসমিশ্রিত হাস্যরসাত্মক (Drama)
(গ) গুরুরসাত্মক (Serious Comedy)

দুই ॥ বিষয়বিশেষত্বের ভিত্তিতে— (ক) প্রেম বিষয়ক (Romantic)
(খ) ষড়যন্ত্রমূলক (Comedy of Intrigue)
(গ) সেন্টিমেন্টাল (Sentimental)
(ঘ) কাল্পনিক (Phantasia)

তিন ॥ রীতির ভিত্তিতে— (ক) ফার্স (লঘুপরিস্থিতিপ্রধান গঠন)
(খ) উইটপ্রধান
(গ) হিউমারপ্রধান
(ঘ) স্যাটায়ারপ্রধান
(ঙ) 'ম্যানারপ্রধান'

সংস্কৃত নাট্য সাহিত্যের জাতিবিভাগ

(ক) ভরতকৃত নাট্যশাস্ত্রে জাতিনিরূপণ

সংস্কৃত সাহিত্যশাস্ত্রের প্রাচীনতম নিদর্শন ভরতের নাট্যশাস্ত্র সুতরাং বলাই বাহুল্য জাতিবিভাগের ঐতিহাসিক ক্রমনির্দেশে নাট্যশাস্ত্রই আমাদের প্রথম শরণ্য হবে। এই গ্রন্থের অষ্টাদশ অধ্যায়ে দশরূপ লক্ষণ নিরূপিত হয়েছে (ইতি ভরতীয়ে নাট্যশাস্ত্রে দশরূপলক্ষণং নামাধ্যায়োষ্টাদশঃ)। এই অধ্যায়েই দশরূপবিকল্পনম্ আর সেই বিকল্পনা হয়েছে—"নামতঃ কর্মতশ্চৈব তথা চৈব প্রয়োগতঃ"—অর্থাৎ দশরূপের নাম, কর্ম ও প্রয়োগ সমস্ত বৈশিষ্ট্যই নির্দেশিত হয়েছে।

প্রথমেই নাম বিকল্পনা।

> "নাটকং সপ্রকরণমঙ্কো ব্যায়োগ এব চ
> ভাণঃ সমবকারশ্চ বীথী প্রহসনং ডিমঃ
> ইহামৃগশ্চ বিজ্ঞেয়ো দশমো নাট্য লক্ষণে।

একাদিক্রমে, (১) নাটক (২) প্রকরণ (৩) অঙ্ক (৪) ব্যায়োগ (৫) ভাণ (৬) সমবকার (৭) বীথী (৮) প্রহসন (৯) ডিম (১০) ঈহামৃগ

এর পরেই এদের বিষয়বস্তুগত, নায়কাদিগত ও গঠনগত বৈশিষ্ট্যের আলোচনা।

এক ॥ **নাটকের** বন্ধ-বিকল্পনা (নাটক heroic Comedy : Keith)

(ক) বিষয়বস্তু—'প্রখ্যাতবস্তু', 'রাজর্ষিবংশচরিত', 'নৃপচরিত',

(খ) নায়ক—প্রখ্যাত ও উদাত্ত

(গ) গঠন—অঙ্ক থাকবে পাঁচ থেকে দশটি পর্যন্ত
কার্যপুরুষের সংখ্যা চার বা পাঁচ
কার্য হবে গোপুচ্ছাগ্রের মত

দুই ॥ **প্রকরণের** বন্ধবিকল্পনা (প্রকরণ=Comedy of Manners)

(ক) বিষয়বস্তু—*বস্তুশরীর কবিকল্পিত (বিপ্র, বণিক, প্রভৃতির চরিত)

(খ) নায়ক—কবিকল্পিত (বিপ্র, বণিক, সচিব, পুরোহিত, অমাত্য, সার্থবাহ)

(গ) অন্যান্য সমস্ত অঙ্ক বৃত্তি প্রভৃতি নাটকের মতই।

তিন ॥ **অঙ্কের** বন্ধ পরিকল্পনা,

(ক) বিষয়বস্তু—প্রখ্যাত, কদাচিৎ, অপ্রখ্যাত

(খ) নায়ক—দিব্যপুরুষ ছাড়া অন্য যে কোন

(গ) রস—করুণ রসপ্রায়

(ঘ) কার্য বৈশিষ্ট্য—নিবৃত্তযুদ্ধোদ্ধত প্রহার—স্ত্রীপরিদেবিতবহুল নির্বেদিত-ভাষিত নানাব্যাকুল চেষ্টাযুক্ত, সাত্ত্বতী আরভটী-কৌশিকী বৃত্তিহীন।

চার ॥ ব্যায়োগের বন্ধ বিকল্পনা (Military Spectacle)

(ক) বিষয়বস্তু—প্রখ্যাত

(খ) নায়ক—প্রখ্যাত

(গ) গঠন—একাঙ্ক

(ঘ) কার্য বৈশিষ্ট্য—অল্প স্ত্রীজনযুক্ত—বহুপুরুষজনযুক্ত নবদিব্যনায়ককৃত—রাজর্ষি নায়কনিবদ্ধ যুদ্ধ-নিযুদ্ধ-আকর্ষণ-সংহর্ষ কৃত

(ঙ) রস—"দীপ্ত কাব্যরসযোনি"।

পাঁচ ॥ **ভাণের** বন্ধ বিকল্পনা (Monologue)

(ক) বিষয়বস্তু—ধূর্তবিটসংপ্রযোজনা

(খ) নায়ক—ধূর্ত বা বিট

(গ) কার্য—আত্মানুভূতশংসী

(ঘ) প্রমাণ—একাঙ্ক

ছয় ॥ **সমবকারের** বন্ধ বিকল্পনা (সমবকার=Supernatural Drama)

(ক) বিষয়বস্তু—দেবাসুর কাহিনী

(খ) নায়ক—প্রখ্যাত ও উদাত্ত, দ্বাদশ নায়ক বহুল

(গ) অঙ্ক—ত্রিকপট (বস্তুগতিক্রমবিহিত+দৈববশাৎ+পরপ্রযুক্ত)

(ঘ) কার্য—ত্রিবিদ্রব (যুদ্ধজলসম্ভব+অগ্নিগজেন্দ্রসম্ভ্রমকৃত+নগরোপরোধজা)

ত্রিশৃঙ্গার (ধর্মশৃঙ্গার+অর্থশৃঙ্গার+কামশৃঙ্গার)

(অষ্টাদশ নাটিকা প্রমাণ)

---

*এরই আর একটি প্রকার নাটী। সেটি—স্ত্রী-প্রায়া, চতুরঙ্কা, ললিতাভিনয়াত্মিকা, বহু গীত নৃত্য বাক্যরতিসম্ভোগাত্মিকা, রাজোপচারযুক্তা প্রসাদনক্রোধদম্ভসংযুক্তা।

সাত ।। **বীথীর** বন্ধ বিকল্পনা

(ক) রস—সর্বরসলক্ষণাঢ্যা বীথী

(খ) অঙ্গ—ত্রয়োদশঅঙ্গযুক্তা বীথী

(গ) অঙ্ক—একাঙ্ক বীথী

আট ।। **প্রহসন** (দুরকম :—শুদ্ধ আর সংকীর্ণ)

(ক) শুদ্ধ প্রহসন—ভগবত্তাপসবিপ্র প্রভৃতির হাস্যবাদ সংবদ্ধ, কাপুরুষপ্রযুক্ত ও পরিহাসাভাষণপ্রায় কিন্তু ভাষা ও আচার অবিকৃত এবং বিষয় নিয়তগতি বস্তুবিষয়ক ।

(খ) সংকীর্ণ প্রহসন—বেশ্যা-চেট-নপুংসক-বিট ধূর্তের অনিভৃতবেশপরিচ্ছদ-চেষ্টা প্রভৃতি থাকে।

নয় ।। **ডিমের** বন্ধপরিকল্পনা (legendary)

(ক) বিষয়বস্তু—প্রখ্যাত

(খ) নায়ক—প্রখ্যাত ও উদাত্ত

(গ) অঙ্ক—চার (চতুরঙ্ক)

(ঘ) রস—শৃঙ্গারহাস্যবর্জিত

(ঙ) কার্য—নানাভাবোপসম্পন্ন
যুদ্ধ-নিযুদ্ধ-ধর্ষণ-সংফেটক-মায়া-ইন্দ্রজালযুক্ত
বহুপুরুষোত্থানযুক্ত
দেবভুজগেন্দ্ররাক্ষসযক্ষপিশাচ পরিপূর্ণ
ষোড়শনায়কবহুল ।

দশ ।। **ঈহামৃগের** বন্ধবিকল্পনা

(ক) কাহিনী—দিব্যপুরুষাশ্রয় দিব্যস্ত্রীকারণোপগত
উদ্ধতপুরুষপ্রায়, স্ত্রীরোষগ্রথিত সংক্ষোভ
বিদ্রবকৃত সংফেটকৃত স্ত্রীভেদনাপহরাণমর্দন

(খ) অঙ্ক—চতুরঙ্ক
(ব্যায়োগে যে যে কার্য, পুরুষ, বৃত্তি ও রস ঈহামৃগেও তাই থাকবে তবে ঈহামৃগে স্ত্রী থাকবে)

ভরতের নাট্যশাস্ত্রে যে শ্রেণীবিভাগ পাওয়া যায় তার বিভাজক একটি মাত্র নয়। বিষয়বস্তু, কার্য-পুরুষ, বৃত্তি, রস ও অঙ্ক প্রভৃতি নানা রকমের উপাদানের ভিত্তিতে শ্রেণী-বিভাগ নিষ্পন্ন হয়েছে। বিশেষতঃ বিষয়বস্তু, কার্য ও নায়কের বৈশিষ্ট্যই শ্রেণী-বিভাগের প্রধান নিয়ামক হয়েছে। দু-একটি ক্ষেত্রে গঠন বা অবয়ব-আয়তন ও শ্রেণী-বিভাগে প্রাধান্য না পেয়েছে তা নয়। লক্ষ্য রাখতে হবে নাটক কথাটি একটি বিশেষ পারিভাষিক অর্থেই ব্যবহৃত। নাটক-পূর্ণসন্ধিসম্পন্ন খ্যাতবৃত্ত (ঐতিহাসিক বা পৌরাণিক) নাট্যরচনা, আর প্রকরণ পূর্ণাবয়ব সামাজিক নাট্যরচনা, আর একটি শ্রেণীর প্রতিও লক্ষ্য রাখা দরকার। সেটি প্রহসন। প্রহসনের মধ্যে যে দুটি ভাগ

করা হয়েছে তার সঙ্গে ফার্স ও কমেডির সাদৃশ্য আছে। শুদ্ধ প্রহসনকে হিউমার বা উইটপ্রধান কমেডি আর সংকীর্ণ প্রহসনকে ফার্সের সমধর্মী বলা যেতে পারে। পরবর্তীকালের আলোচনায় ভরতের এই শ্রেণীবিভাগকেই ভিত্তি করা হয়েছে। দেখা যাবে 'দশরূপ' গ্রন্থে ধনঞ্জয়, ভরতের-দেওয়া এই গণ্ডীর বাইরে যাননি এবং সাহিত্য-দর্পণকার বিশ্বনাথ উপরূপক আলোচনায় নতুন অধ্যায় যোজনা করলেও দশরূপকের আলোচনায় মোটামুটি একই কথা বলেছেন।

খ ॥ নাট্যবিষ্ণুসুত ধনঞ্জয় বিরচিত দশরূপকগ্রন্থে শ্রেণীবিভাগ (দশম শতাব্দী)

প্রথম প্রকাশেই ধনঞ্জয় নাট্যের সংজ্ঞা ও প্রকার নির্দেশ করে লিখেছেন

"অবস্থানুকৃতির্নাট্যং রূপং দৃশ্যতয়োচ্যতে।
রূপকং তৎ সমারোপাৎ দশধৈব রসাশ্রয়ম্।"

লক্ষণীয় এখানে এইটুকু—রূপকের দশপ্রকারভেদ রসাশ্রয়েই হয়েছে। ভাষ্যে বলা হয়েছে রসানাশ্রিত্য বর্তমানং দশপ্রকারকম্ এবেত্যবধারণং শুদ্ধাভিপ্রায়েণ নাটিকায়াঃ সংকীর্ণত্বেন বক্ষমানত্বাৎ।

প্রকারের নামও একই—

নাটকং সপ্রকরণং ভাণঃ প্রহসনং ডিম
ব্যায়োগ সমবকারৌ বীথ্যেহামৃগা ইতি।

দশরূপকের শ্রেণীবিভাগ ভরতকৃত নাট্যশাস্ত্রেরই অনুসারী।

গ ॥ বিশ্বনাথের সাহিত্যদর্পণে শ্রেণীবিভাগ (চতুর্দশ শতাব্দী)

বিশ্বনাথকৃত সাহিত্যদর্পণের কাল চতুর্দশ শতাব্দী। সাহিত্যদর্পণের সময়ে অর্থাৎ চতুর্দশ শতাব্দীতেই দেখা যায় ভারতীয় নাট্যরচনা দশরূপকে ও অষ্টাদশ উপরূপকে শ্রেণীবিভক্ত হয়েছে। এ কাল্পনিক শ্রেণীবিভাগ মাত্র নয় প্রত্যেক শ্রেণীর প্রতিনিধিত্ব করবার মত নাট্যগ্রন্থও ছিল।

চতুর্দশ শতাব্দীতে সংস্কৃত সাহিত্যে দশরকম জাত্-নাটকের ও আঠারো রকমের উপনাটকের অস্তিত্ব পাওয়া যায়—এটা খুবই গর্বের কথা। অবশ্য তেমনিই ক্ষোভের কথা সেই দেশেই পরবর্তীকালে নাট্যসাহিত্যের চরম দৈন্য দেখা গেছে।

সাহিত্যদর্পণে রূপকের ভেদ

নাটকমথ প্রকরণং ভাণ-ব্যায়োগ সমবকার ডিমাঃ
ঈহামৃগাঙ্কবীথ্যঃ প্রহসনমিতি রূপকানি দশ।

—এবং এই ভেদ নাট্যশাস্ত্রকথিত।

কিন্তু উপরূপকের যে তালিকা এখানে পাওয়া যায় তার মধ্যের নাটিকা ছাড়া আর কোন নাম ভরতে বা ধনঞ্জয়ে পাওয়া যায় না। এই তালিকায় দেখা যায়—

(১) নাটিকা (২) ত্রোটক (৩) গোষ্ঠী (৪) সট্টক (৫) নাট্যরাসক (৬) প্রস্থান (৭) উল্লাপ্য (৮) কাব্য (৯) প্রেঙ্খন (১০) রাসক (১১) সংলাপক (১২) শ্রীগদিত (১৩) শিল্পক (১৪) বিলাসিকা

(১৫) দুর্মল্লিকা (১৬) প্রকরণী (১৭) হল্লীশ (১৮) ভাণিক। এদের সাধারণ লক্ষণ নাটকের মতই কিন্তু বিশেষ লক্ষণেই ভেদ।

সাহিত্যদর্পণে দশরূপকের লক্ষণ অধিকতর পরিচ্ছন্নরূপে উপস্থাপিত। এই কারণে সবিস্তারে সেগুলোর লক্ষণ এখানে নির্দেশিত হচ্ছে।

এক ॥ নাটক—(ক) বিষয় বা বৃত্ত : বিখ্যাত (খ্যাতবৃত্তং স্যাৎ)
(খ) সন্ধি : পাঁচটি (পঞ্চসন্ধিসমন্বিতম্)
(গ) অঙ্ক : পাঁচ থেকে দশ (পঞ্চাদিকা দশপরাঃ)
(ঘ) নায়ক : প্রখ্যাতবংশ রাজর্ষি ধীরোদাত্ত প্রতাপবান দিব্য বা দিব্যাদিব্য ও গুণবান
(ঙ) রস : অঙ্গীরস=শৃঙ্গার+বীর+(শান্ত)
অঙ্গরস=অন্যান্য রস
নির্বহণে=অদ্ভুত রস
(চ) কার্যপুরুষ : চার বা পাঁচটি মুখ্য কার্যপুরুষ
(ছ) বন্ধন (বাঁধুনি) : গোপুচ্ছাগ্রের মত।

[কেউ বলেন—"ক্রমেণ অঙ্কাঃ সূক্ষ্মাঃ কর্তব্যাঃ" আবার কেউ বলেন—যথা গোপুচ্ছে কেঽচিদ্বালা হ্রস্বাঃ কেচিদ্দীর্ঘাঃ তথো কানিচিৎ কার্যানি মুখসন্ধৌ সমাপ্তানি, কানিচিৎ প্রতিমুখে এবমন্যেষপি কানিচিৎ কানিচিৎ।]*

দুই ॥ প্রকরণ—

বিপ্রনায়ক—মৃচ্ছকটিকম্
অমাত্যনায়ক—মালতীমাধবম্
বণিকনায়ক—পুষ্পভূষিতম্

(ক) বৃত্ত—লৌকিক ও কবিকল্পিত
(খ) রস—অঙ্গী-শৃঙ্গার
(গ) নায়ক—বিপ্র, অমাত্য অথবা বণিক (ধীর প্রশান্ত)
(ঘ) নায়িকা—কুলজা বারাঙ্গনা বা কুলজা ও বারাঙ্গনা উভয়েই।**

তিন ॥ ভাণ [দৃষ্টান্ত—লীলামধুকর]
(ক) বৃত্ত—ধূর্তচরিত (নানাবস্থান্তরাত্মক) ও কল্পিত
(খ) অঙ্ক—এক (একাঙ্ক)
(গ) সন্ধি—মুখ+নির্বহণ*

*কার্য বৈশিষ্ট্য—একজন নিপুণ ও পণ্ডিত বিট্ আত্মানুভূত অথবা অন্যানুভূত বিষয়কে আকাশভাষিত সম্বোধন প্রভৃতি রীতি অবলম্বনে বিবৃত করে।

---

* মহানাটক॥ মহানাটক শব্দটি নতুন। এর আর সব লক্ষণ নাটকের মতই কিন্তু অঙ্ক সংখ্যা দশ।

**আর সব নাটকেরই মত।

চার ।। ব্যায়োগ (সৌগন্ধিকাহরণম্)

(ক) ইতিবৃত্ত : খ্যাত তবে স্বল্পস্ত্রীজনযুক্ত এবং বহুনরাশ্রয়
(খ) সন্ধি : গর্ভ ও বিমর্ষ নেই
(গ) অঙ্ক : এক
(ঘ) নায়ক : রাজর্ষি বা দিব্য তবে ধীরোদ্ধত
(ঙ) রস : অঙ্গী—হাস্য-শৃঙ্গার-শান্তের মধ্যে একটি
(চ) কার্য বৈশিষ্ট্য : অস্ত্রীনিমিত্ত সমরোদয় ।

পাঁচ ।। সমবকার (সমুদ্রমন্থনম্)

(ক) বৃত্ত : খ্যাত, দেবাসুরাশ্রয়
(খ) সন্ধি : বিমর্ষ ছাড়া আর সবগুলোই
(গ) অঙ্ক : তিন । { প্রথম অঙ্কে—মুখ প্রতিমুখ / দ্বিতীয় অঙ্কে—গর্ভ / তৃতীয় অঙ্কে—নির্বহণ }
(ঘ) নায়ক : দ্বাদশ, উদাত্ত, প্রখ্যাত দেব ও মানব ।
(ঙ) রস : বীরমুখ্য অখিলো রসঃ
(চ) বন্ধন : মন্দ ও কৌশিকী বৃত্তি—বিন্দু প্রবেশকবিহীন—বীথ্যঙ্গ ত্রয়োদশ
(ছ) কার্য : ত্রিশৃঙ্গার, ত্রিকপট ও ত্রিবিদ্রব
(জ) কালপ্রমাণ : প্রথম অঙ্কের বস্তু—২৪ ঘণ্টায় নিষ্পাদ্য (১২ নাড়ীক)
দ্বিতীয় „ „ — ৬ „ „ (৩ নাড়ী)
তৃতীয় „ „ — ৪ „ „ (২ নাড়ী)

ছয় ।। ডিম (ত্রিপুরদাহঃ ইতি মহর্ষি)

(ক) ইতিবৃত্ত : খ্যাত
(খ) কার্য : মায়েন্দ্রজাল সংগ্রাম ক্রোধোদ্‌ভ্রান্তাদি চেষ্টা উপরাগ প্রভৃতি
(গ) রস : রৌদ্র
(ঘ) অঙ্ক : চার (বিষ্কম্ভক প্রবেশকহীন)
(ঙ) নায়ক : দেব গন্ধর্ব, যক্ষ, রক্ষ, মহোরগ, ভূত প্রেত-পিশাচ প্রভৃতি
„ সংখ্যা = ষোলো
„ গুণ = উদ্ধত
(চ) বৃত্তি : কৌশিকীহীন
(ছ) সন্ধি : চার—বিমর্ষহীন
(জ) রস : ষড়্‌রসা (শান্ত-হাস্য-শৃঙ্গার বর্জিত)

সাত ।। ঈহামৃগ (কুসুমবিজয়)

(ক) বৃত্ত—মিশ্রবৃত্ত
(খ) অঙ্ক—চতুরঙ্ক

(গ) সন্ধি—মুখ প্রতিমুখ নির্বহণ

(ঘ) নায়ক / প্রতিনায়ক — নর ও দিব্য; ধীরোদ্ধত; অসঙ্গত কার্যকারী

পতাকনায়ক—দশ (দিব্য, মর্ত্ত্য ও উদ্ধত)

(ঙ) কার্য বৈশিষ্ট্য—মহাত্মারা বধযোগ্য হলেও নিহত হন না।

[ঈহামৃগ সম্বন্ধে মতভেদ—কেউ বলেন, অঙ্ক হবে একটি এবং নেতা হবেন দেবতা। অপরে বলেন দিব্যস্ত্রীহেতুক যুদ্ধবিষয় এবং নায়কসংখ্যা ছয়।]

আট ॥ উৎসৃষ্টিকাঙ্ক (শর্মিষ্ঠাযযাতি)

(ক) ইতিবৃত্ত—প্রখ্যাত

(খ) অঙ্ক—এক

(গ) নেতা—প্রকৃত নর (একাধিক)

(ঘ) রস—করুণ

(ঙ) সন্ধি—(ভাণের মতোই) দুটি (মুখ ও প্রতিমুখ)

(চ) বৃত্তি—(ঐ) ভারতী বেশী, কৌশিকী অল্প

(ছ) কার্য—বাক্‌যুদ্ধ, নির্বেদ বচনের বাহুল্য

নয় ॥ বীথী (মালবিকা)

(ক) অঙ্ক—একটি

(খ) নায়ক—একটি

(গ) সন্ধি—মুখ ও নির্বহণ

(ঘ) বৃত্তি—কৌশিকী বৃত্তির বাহুল্য

(ঙ) রস—শৃঙ্গারবহুল

(চ) কায—আকাশভাষিত বিচিত্র প্রত্যুক্তি প্রভৃতি রীতির আশ্রয়ে বহুপরিমাণে শৃঙ্গার এবং কিছু কিছু অন্য রস সৃষ্টি করতে হবে।

(ছ) অঙ্গ—ত্রয়োদশ

(১) উদ্‌ঘাত্যক—

(২) অবলোকিত—

(৩) প্রপঞ্চ—পরস্পর হাস্যকর ও মিথ্যাশ্রয়ী আলাপ

(৪) ত্রিগত—শ্রুতিসাম্যের জন্য অনেকার্থযোজনা

(৫) ছল—আপাততঃ প্রিয় আসলে অপ্রিয় বাক্য দ্বারা অভিপ্রেত বিষয়ে লুব্ধ করা।

(৬) বাক্কেলী—দু-তিনরকমের প্রত্যুক্তি সম্ভব এমন বাক্যদ্বারা হাস্যসৃষ্টি

(৭) অধিবল—অন্যোন্য বাক্যাধিক্যোক্তিঃ স্পর্ধয়া অতিবলংমতম্‌

(৮) গণ্ড—প্রস্তুতিসম্বন্ধি ভিন্নার্থং সত্বরং বচঃ

(৯) অবস্যন্দিত—ব্যাখ্যানং স্বরসোক্তস্যান্যথাবস্যন্দিতং ভবেৎ

(১০) নালিকা—প্রহেলিকৈব হাস্যেন যুক্তা ভবতি নালিকা
(১১) অসৎপ্রলাপ—যদ্বাক্যমসম্বদ্ধং তথোত্তরম্ অগৃহ্নতোঽপি মূর্খস্য পুরো যচ্চ হিতং বচঃ
(১২) ব্যাহার—যৎ পরস্যার্থে হাস্যক্ষোভকরং বচঃ
(১৩) মৃদব—দোষা গুণা, গুণা দোষা যত্র স্যুর্মৃদবং হি তৎ

দশ ॥ প্রহসন (কন্দর্পকেলি)
(১) সন্ধি—(ভাণবৎ)
(২) সন্ধ্যঙ্গ— ঐ
(৩) লাস্যাঙ্গ— ঐ
(৪) অঙ্ক— ঐ
(৫) বৃত্ত—কবিকল্পিত—নিন্দনীয়দের বৃত্ত
(৬) অঙ্গীরস—হাস্য
(৭) বৃত্তি—আরভটি থাকবে না (বিষ্কম্ভক—প্রবেশক থাকবে না)
(৮) নায়ক—তপস্বী-বিপ্র প্রভৃতির মধ্যে একজন
(নায়ক যেখানে এক ও ধৃষ্ট সেখানে শুদ্ধ প্রহসন)
(„ „ যে কেউ „ সংকীর্ণ)

অষ্টাদশ উপরূপকের লক্ষণ

এক ॥ নাটিকা (রত্নাবলী)
(ক) বৃত্ত—কবিকল্পিত—স্ত্রীপ্রায়
(খ) অঙ্ক—চার
(গ) নায়ক—প্রখ্যাত নৃপ, ধীরললিত
(ঘ) নায়িকা—অন্তঃপুরসম্বন্ধা সঙ্গীত ব্যাপৃতা নবানুরাগা নৃপবংশজা কন্যা
(ঙ) কার্য—মহিষী প্রগণ্ভা, পদে পদে মানবতী, নায়ক-নায়িকার সংগম, দেবীর অধীন।
(চ) বৃত্তি—কৌশিকী
(ছ) সন্ধি—মুখ-প্রতিমুখ গর্ভ (বিমর্ষ-স্বল্প)—নির্বহণ

দুই ॥ ত্রোটক (স্তম্ভিতরম্ভম্, বিক্রমোর্বশী)
(ক) অঙ্ক—সাত, আট, নয় বা পাঁচ।
(খ) বৃত্ত—দিব্য মনুষ্যাশ্রয়
(গ) রস—শৃঙ্গার
(ঘ) কার্য—(প্রতি অঙ্কে বিদূষক)

তিন ॥ গোষ্ঠী (রৈবতমদনিকা)
(ক) অঙ্ক—এক
(খ) কার্যপুরুষ—প্রাকৃতজন নয় বা দশ
„ নারী—পাঁচ বা ছয়

(গ) বৃত্তি—কৌশিকী
(ঘ) রস—কামশৃঙ্গার
(ঙ) সন্ধি—মুখ-প্রতিমুখ উপসংহৃতি

চার ॥ সট্টক (কর্পূরমঞ্জরী)
(ক) ভাষা—প্রাকৃত পাঠ্য
(খ) রস—অদ্ভুতবহুল
(গ) অঙ্কের নাম—জবনিকা*

*অন্য সকল নাটিকার মত।

পাঁচ ॥ নাট্যরাসক (নর্মবতী, বিলাসবতী)
(ক) অঙ্ক—এক
(খ) নায়ক—উদাত্ত
(গ) উপনায়ক—পীঠমর্দ
(ঘ) রস—সশৃঙ্গার হাস্য
(ঙ) নায়িকা—বাসকসজ্জিকা
(চ) সন্ধি—মুখ · নির্বহণ
(ছ) লাস্যাঙ্গ—দশা
(জ) কার্য—বহুতাললয় স্থিতি

ছয় ॥ প্রস্থান (শৃঙ্গারতিলকম্)
(ক) নায়ক—দাস
উপনায়ক—হীন
নায়িকা—দাসী
(খ) বৃত্তি—কৌশকী ও ভারতী
(গ) অঙ্ক—দুটি
(ঘ) কার্য—সুরাপান সমাযোগে উপসংহৃতি। লয়তালবিলাসবহুল।
*(নৃত্য-গীতবহুল)

সাত ॥ উল্লাপ্য (দেবীমহাদেবম্)
(ক) নায়ক—উদাত্ত (নায়িকা—চারটি)
(খ) বৃত্ত—দিব্য
(গ) অঙ্ক—এক (কেউ বলেন তিন)
(ঘ) রস—হাস্য-শৃঙ্গার করুণযুক্ত
(ঙ) কার্য—বহু সংগ্রামযুক্ত, অস্রগীত (অন্তর্জরণিক গীত)

আট ॥ কাব্য (যাদবোদয়)
(ক) অঙ্ক—এক
(খ) রস—হাস্য (হাস্যসংকুলম্)+(শৃঙ্গার ভাষিতম্)
(গ) বৃত্তি—আরভটীহীন

(ঘ) গান—খণ্ডমাত্রা, দ্বিপাদিকা, ভগ্নতাল

(ঙ) ছন্দ—বর্ণমাত্রা + ছড্ডলিকা

(চ) সন্ধি—মুখ + নির্বহণ

(ছ) নায়ক
নায়িকা } —উদাত্ত

নয় ॥ প্রেঙ্খণ (বালিবধ)

(ক) সন্ধি—গর্ভবিমর্ষরহিত—[মুখ-প্রতিমুখ (গর্ভ + বিমর্ষ) উপসংহৃতি]

(খ) নায়ক—হীননায়কম (হীন)

(গ) অঙ্ক—এক

(ঘ) (সূত্রধার—বিষ্কম্ভক প্রবেশক নেই) (নান্দী—নেপথ্যে)

(ঙ) কার্য—নিযুদ্ধ—সম্ফেটযুক্ত

(চ) বৃত্তি—(সকলবৃত্তি)

দশ ॥ রাসক (মেনকাহিতম্)

(ক) সন্ধি—দুই = মুখ + নির্বহণ (কেউ বলেন-প্রতিমুখও থাকে)

(খ) কার্যপুরুষ—পাঁচ—(পঞ্চপাত্র)

(গ) ভাষা—ভাষা-বিভাষা ভূয়িষ্ঠ

(ঘ) বৃত্তি—ভারতী কৌশিকী

(ঙ) অঙ্ক—এক
অঙ্গ—বীথ্যঙ্গ
কলা—চতুষষ্ঠি প্রকার কলান্বিত

(চ) নায়ক—মূর্খ

(ছ) নায়িকা—খ্যাত

এগারো ॥ সংলাপক (মায়াকাপালিক)

(ক) অঙ্ক—চার

(খ) নায়ক—সংখ্যায় তিন, গুণে পাষণ্ড

(গ) রস—শৃঙ্গার ও করুণ ছাড়া

(ঘ) কার্য—পুরঃ সংরোধ-ছল-সংগ্রাম-বিদ্রব

(ঙ) বৃত্তি—ভারতী

বারো ॥ শ্রীগদিত (ক্রীড়ারসাতল)

(ক) বৃত্ত—প্রখ্যাত

(খ) অঙ্ক—এক

(গ) নায়ক—প্রখ্যাত ও উদাত্ত
নায়িকা—প্রসিদ্ধা

(ঘ) সন্ধি—গর্ভবিমর্ষ বর্জিতা

(ঙ) বৃত্তি—ভারতী

তেরো ॥ শিল্পক (কনকাবতী মাধব)

(ক) অঙ্ক—চার

(খ) বৃত্তি—চার

(গ) নায়ক—ব্রাহ্মণ (ধীরপ্রশান্তক), উপনায়ক, = হীন

(ঘ) রস—অশান্তহাস্য

(ঙ) অঙ্গ—সাতাশ (আশংসা-তর্ক-সন্দেহাদি)

চোদ্দ ॥ বিলাসিকা (বিনায়িকা ?) *উদাহরণ উহ্য

(ক) রস—শৃঙ্গারবহুল

(খ) অঙ্ক—এক

(গ) সন্ধি—গর্ভবিমর্ষহীন

(ঘ) নায়ক—হীন (বিদূষক-বিট + পীঠমর্দ সহিত)

(ঙ) —(সুনেপথ্যা ও স্বল্পবৃত্তা)

পনেরো ॥ দুর্মল্লিকা (বিন্দুমতী)

(ক) অঙ্ক—চার

(খ) বৃত্তি—কৌশিকী ও ভারতী

(গ) সন্ধি—অগর্ভা (মুখ-প্রতিমুখ * বিমর্ষ-নির্বহণ)

(ঘ) কার্য—প্রথম অঙ্ক = বিটক্রীড়াময় প্রমাণ ত্রিনালি
দ্বিতীয় „ = বিদূষকবিলাসময় „ . পঞ্চনালি
তৃতীয় „ = পীঠমর্দবিলাসবান „ ষন্নালিক
চতুর্থ „ = ক্রীড়িত নায়ক „ দশনালি

ষোলো ॥ প্রকরণিকা (উদাহরণ—মৃগ্যম অর্থাৎ খুঁজতে হবে)
নাটিকা তবে (ক) নায়ক—সার্থবাহ প্রভৃতি
নায়িকা—সমানবংশজা

সতেরো ॥ হল্লীশ (কেলি রৈবতক)

(ক) অঙ্ক—এক

(খ) কার্যপাত্র—এক
পাত্রী—সাত, আট বা দশ স্ত্রী

(গ) বৃত্তি—কৌশিকী

(ঘ) সন্ধি—মুখ + নির্বহণ

(ঙ) কার্য—বহু তাল লয়স্থিতি* (নৃত্য-গীতবহুল)

আঠারো ॥ ভাণিকা (কামদত্তা)

(ক) সন্ধি—মুখ + নির্বহণ

(খ) অঙ্ক—এক

(গ) বৃত্তি—কৌশিকী ভারতী

(ঘ) নায়িকা—উদাত্ত

(ঙ) নায়ক—মন্দপুরুষ

(চ) অঙ্ক—সপ্তক (সাত) (উপন্যাস, বিন্যাস প্রভৃতি)

এখন অঙ্ক হিসেবে রূপক ও উপরূপকের শ্রেণীবিভাগ করতে গেলে অবস্থা এইরকম দাঁড়ায়—

॥ রূপক ॥

এক ॥ পঞ্চাঙ্ক—
(১) নাটক (মহানাটক দশাঙ্ক)
(২) প্রকরণ

দুই ॥ চতুরঙ্ক—
(১) ডিম
(২) ঈহামৃগ

তিন ॥ ত্র্যঙ্ক (তিনাঙ্ক)—সমবকার

চার ॥ একাঙ্ক—
(১) ভাণ
(২) ব্যায়োগ
(৩) উৎসৃষ্টিকাঙ্ক
(৪) বীথী
(৫) প্রহসন

॥ উপরূপক ॥

(ক) সপ্তাঙ্ক, অষ্টাঙ্ক নবমাঙ্ক—(ত্রোটক)

(খ) চতুরঙ্ক—
(১) নাটিকা
(২) সংলাপক
(৩) শিল্পক
(৪) প্রকরণিকা
(৫) দুর্মল্লিকা
(৬) সট্টক

(গ) তিনাঙ্ক—উল্লাপ্য (মতান্তরে)

(ঘ) দ্ব্যঙ্ক—প্রস্থান।

(ঙ) একাঙ্ক—
(১) গোষ্ঠী
(২) নাট্যরাসক
(৩) উল্লাপ্য
(৪) কাব্য
(৫) প্রেঙ্খণ
(৬) রাসক
(৭) শ্রীগদিত
(৮) বিলাসিকা
(৯) হল্লীশ
(১০) ভাণিকা

প্রথমতঃ দেখা যাচ্ছে, সংস্কৃত সাহিত্যে একাঙ্ক থেকে দশাঙ্ক পর্যন্ত নাটক রচিত হয়েছিল এবং চতুর্দশ শতাব্দীতেই বা তারও আগে (?) মহানাটকের ধারণা বিধিবদ্ধ হয়ে গিয়েছিল। একদিকে মহাকায় মহানাটক, অন্যদিকে ক্ষুদ্রকায় একাঙ্কিকা সুতরাং নাট্যরচনার কায়িক বিকাশের সম্ভাবনা প্রায় নিঃশেষ। দ্বিতীয়তঃ একটি অবশ্য-লক্ষণীয় বিষয় সংস্কৃত নাটকের শ্রেণীবিভাগে রস প্রধান বিভাজক নয়। একই রস অঙ্গী হওয়া সত্ত্বেও বিষয়বস্তুর বৈলক্ষণ্যে ভিন্ন শ্রেণী পরিকল্পিত হয়েছে। একটি দৃষ্টান্ত দিলেই যথেষ্ট হবে। নাটকের অঙ্গীরস বীর অথবা শৃঙ্গার দুয়ের যে কোন একটি হতে পারে, আবার শৃঙ্গার প্রকরণেও অঙ্গীরস। শৃঙ্গার রসাত্মক নাটকের ও প্রকরণের মধ্যে রসগত ঐক্য আছে তবু উভয়ের মধ্যে শ্রেণীগত পার্থক্য কল্পনা করা হয়েছে আর সেই পার্থক্য বিষয় বস্তুগত। কোন কোন জায়গায় নায়কের বৈশিষ্ট্য শ্রেণীনিরূপণে বিশেষ কার্যকরী হয়েছে। নায়ক-নায়িকার জাতিগত বা গুণগত পার্থক্যের জন্য ভিন্ন শ্রেণী কল্পিত হয়েছে। কোন কোন ক্ষেত্রে কার্যের (action) বৈশিষ্ট্যে পৃথকশ্রেণী কল্পিত হয়েছে। সংক্ষেপে বলা যায় সংস্কৃত নাটকের শ্রেণীবিভাগ শুধু রসের বা শুধু বিষয়বস্তুর ভিত্তিতে করা হয়নি। এই শ্রেণীবিভাগের বিভাজক বিষয়বস্তু, নায়ক-নায়িকা, কার্য, রস ও অঙ্ক এবং শ্রেণীবিভাগ নিয়ন্ত্রিত হয় এদের বৈশিষ্ট্যের পারস্পরিক সংযোগের ফলেই।

তৃতীয়তঃ সংস্কৃত নাট্যসাহিত্যে করুণ রসাত্মক নাটক অপেক্ষা অন্যান্য রসের নাটকের সংখ্যাই বেশী। দশটি রূপকের মধ্যে—নাটকের অঙ্গী শৃঙ্গার বা বীর বা শান্ত। প্রকরণের অঙ্গী শৃঙ্গার। ভাণের অঙ্গীরস=মিশ্র শৃঙ্গার, ব্যায়োগের অঙ্গীরস—বীর। সমবকারের—বীর। ডিমের—রৌদ্র। ঈহামৃগের—বীর। অঙ্কের—করুণ*। বীথীর—শৃঙ্গার। প্রহসনের—হাস্য।

উপরূপকের মধ্যে করুণ রসাত্মক একখানিও নেই। তারপর করুণ রসাত্মক সেই একখানি রূপকও অবয়বের দিক দিয়ে পঞ্চাঙ্ক, চতুরঙ্ক বা ত্রিনাঙ্কও নয়, অঙ্করূপকটি একাঙ্ক নাট্যরচনা। ইংরেজিতে বলতে গেলে বলতে হবে—একাঙ্ক প্যাথেটিক নাটক। পুরো অর্থাৎ পঞ্চাঙ্ক একখানা করুণরসের নাটকও নয়।

কিন্তু তাই বলে একথা মনে করবার কোন কারণ নেই যে সংস্কৃত নাট্যসাহিত্যে করুণরসের অসদ্ভাব রয়েছে বা সংস্কৃত নাট্যসাহিত্যে Serious drama নেই। সংস্কৃত নাট্যরচনায় অঙ্গীরসই একমাত্র রস নয়, এমন কি নানারস একই নাট্যে প্রতিস্পর্ধী হয়েও উঠতে পারে যেখানে অঙ্গীরস বীর বা শৃঙ্গার সেখানে করুণরসের অঙ্গ হবার কোন বাধা নেই। সংস্কৃত নাটক বিচারে অঙ্গীরস ও অঙ্গরসের বিচার বড় একটা ব্যাপার; কারণ ইয়োরোপীয় রসের ঐক্য বলতে যা বুঝায় তা সংস্কৃতে মানা হয়নি। সংস্কৃত নাটকে নানারসের অবতারণার ভেতর দিয়ে সাধারণতঃ একটি রসকেই প্রধান করে তোলা হয়ে থাকে। এই কারণে সংস্কৃত নাটক বা প্রকরণ ইংরেজির মত ঠিক ট্র্যাজেডিও নয়, কমেডিও নয়। ইংরেজির ট্র্যাজি-কমেডি বলতে সাধারণত যা বুঝায় এও অনেকটা তাই, অর্থাৎ এতে incidents arousing pity or fear না থাকে

এমন নয়, আবার তা ইংরেজি ট্র্যাজেডির মতো বিষাদাত্মকও নয়। অধিকন্তু এও মনে রাখতে হবে করুণ শব্দটি আমাদের শাস্ত্রে একটু বিশেষ অর্থেই ব্যবহৃত হয়েছে। ইংরেজিতে প্রেমের পরিণতি প্রতিকূল হয়ে তথা শোচনীয় হয়ে উঠলেই pity জাগ্রত করে থাকে আর নাটকখানিও ট্র্যাজেডি শ্রেণীর অন্তর্ভুক্ত হয়। কিন্তু সংস্কৃত শাস্ত্রে শোচনীয় মাত্রই করুণরসাত্মক নয়। প্রেমের শোচনীয় অবস্থা বিরহ, বিচ্ছেদ প্রভৃতি দ্বারা যে রস সৃষ্টি হয় তা বিপ্রলম্ভ শৃঙ্গার নামেই পরিচিত। সুতরাং সংস্কৃত সাহিত্যশাস্ত্রের বিপ্রলম্ভ শৃঙ্গাররসাত্মক নাটক ইংরেজিতে রোমান্টিক ট্র্যাজেডি বলতে যা বুঝায় আসলে তাই। এমনিভাবে করুণ, ভয়ানকাশ্রয়ী করুণ, রৌদ্রাশ্রয়ী করুণ, এমনি নানারসাশ্রয়ী হতে পারে শৃঙ্গারাশ্রয়ী করুণ, বীরাশ্রয়ী করুণ প্রভৃতির মত নানা আশ্রয়ে করুণ রস থাকতে পারে। এইসব রস যে-সব নাটকে অঙ্গী হয়ে ওঠে সে-সব নাটক অবশ্যই 'সিরিয়াস ড্রামা'।

যাই হোক এ সিদ্ধান্ত এখানে নির্বিরোধেই করা যায় যে সংস্কৃত নাট্যসাহিত্যের শ্রেণীবিভাগে পূর্ণাবয়ব অর্থাৎ পঞ্চাঙ্ক ও পঞ্চসন্ধিসমন্বিত কোন করুণ রসাত্মক নাটক নেই। যদিও এমন নাটকের অসদ্ভাব নেই যেখানে ভয়ানক ও শোচনীয় ঘটনার বা অবস্থার উপস্থাপনা না আছে। এই প্রসঙ্গেই প্রশ্ন ওঠা স্বাভাবিক—সংস্কৃত নাট্য-সাহিত্যে ট্র্যাজেডি নাটক নেই কেন? প্রশ্নটি বেশই জটিল এবং উত্তরটিও এককথায় দেবার মত নয়।

প্রথমত: ট্র্যাজেডি বলতে যদি—শুধু ভয়ানক ও করুণরসাত্মক ঘটনার উপস্থাপনা বুঝায়, এবং তাতে বিয়োগান্ত বা মিলনান্ত হওয়ার কোন শর্ত না থাকে তাহলে

ট্র্যাজেডি নেই কেন?

সেইরকম serious actionএর imitation, সংস্কৃতে খুঁজলে দু-চারখানা পাওয়া যেতে পারে। তারপর Pathetic Tragedy বলতে এরিস্টটল যা বুঝাতে চেয়েছেন তাঁর ক্ষুদ্রকায় নিদর্শন 'অঙ্ক' নামক রূপকটির মধ্যে পাওয়া যায় একথা আগেই বলা হয়ে গেছে। কিন্তু খাঁটি ট্র্যাজেডি বলতে যা বুঝায় সেই গভীর ধর্মাঘাতজনিত করুণ ঘটনার বিয়োগান্তক উপস্থাপনা সংস্কৃত নাট্যসাহিত্যে নেই।

কেন এই ধরনের ভাবগম্ভীর পূর্ণাঙ্গ করুণরসাত্মক নাটক সংস্কৃত নাট্যসাহিত্যে সৃষ্টি হয়নি তা অবশ্যই গবেষণার বিষয় এবং এই প্রশ্নটির মীমাংসার চেষ্টা যে না হয়েছে এমন নয়। সংস্কৃত নাট্যতত্ত্ব ও সাহিত্য সম্বন্ধে যিনি বিশেষ গবেষণা করেছেন এবং প্রামাণিক গ্রন্থও লিখেছেন সেই সুমেধা কীথ্ মহোদয় এ সম্বন্ধে যা লিখেছেন তাই দিয়েই আলোচনা আরম্ভ করা যেতে পারে। সংস্কৃত নাট্যসাহিত্যের বৈশিষ্ট্য আলোচনা করতে গিয়ে কীথ্‌কে নিম্নলিখিত সিদ্ধান্ত করতে দেখা যায়।

(ক) সংস্কৃত নাটক অভিজাত-পরিবেশে রচিত ও অভিনীত (This art was essentially aristocratic)

(খ) নাটক ব্রাহ্মণশাসিত সমাজে সৃষ্ট। যেহেতু ব্রাহ্মণরা জীবনচর্চার দিক দিয়ে আদর্শপরায়ণ, বড় বড় সিদ্ধান্ত রচনায় সুপটু—বাস্তব সৃষ্টি তাঁদের 'ধাতুতে' অসম্ভব

(to create a realistic drama was wholly incompatible with their temperament) তাঁদের লক্ষ্য—ঘটনাবিন্যাসে বা চরিত্রসৃষ্টিতে নয়, লক্ষ্য রসসৃষ্টিতে। এই কারণেই কাহিনীর চেয়ে রসের ওপরেই সংস্কৃত নাট্যকারের সমস্ত ঝোঁক।

(গ) ব্রাহ্মণ্যানুশাসিত জীবনদর্শন দ্বারা সবকিছু সীমাবদ্ধ। এই দর্শনে কার্য ও অবস্থা পূর্বজন্মার্জিত সংস্কারের ফলবিশেষ এবং সেই সংস্কার অনাদি। এই কারণেই—Indian drama is thus deprived of a motif which is invaluable to Greek Tragedy and everywhere provides a deep and profound tragic element—the intervention of forces beyond control or calculation in the affairs of confronting his mind with obstacles upon which the greatest intellect and the most determined will are shattered..................A conception of this kind would deprive the working of the law of the act of all validity, and however much in popular ideas the inexorable character of the act might be obscured by notions of an age before the evolution of the belief of the inevitable operation of the act, in the deliberate form of expression in drama this principle could not be forgotten. We lose therefore the spectacle of the good man striving in vain against an inexorable doom.......... . Hence it is impossible to expect that any drama shall be a true tragedy...... ....

শ্রদ্ধেয় অধ্যাপক কীথ্ মহাশয়ের মন্তব্য বিশ্লেষণ করে এই কথাটিই উল্লেখযোগ্যভাবে পাওয়া যাচ্ছে যে ভারতে ট্র্যাজেডি নাটক যে রচিত হয়নি তার মূল কারণ জাতীয় জীবনদর্শনের বিশেষতঃ কর্মবাদ বা অদৃষ্টবাদের বৈশিষ্ট্যের মধ্যেই রয়েছে এবং তা এই যে মানুষ যা করে বা ভোগ করে সবই কর্মফল, ওইটিই তার অদৃষ্ট—তার নিয়তি। অতএব যে পুরুষকার ট্র্যাজেডির জন্যে আবশ্যক তার স্থান জাতীয়দর্শনে নেই আর নেই বলেই ট্র্যাজেডি সৃষ্টি হয়নি। কিন্তু অধ্যাপক কীথের কাছে প্রশ্ন করা যেতে পারে—সংস্কার যেমন কর্মের জনক, তেমনি কর্মের দ্বারাই সংস্কারের পরিবর্তন হয় অর্থাৎ কর্মমহিমা বা পুরুষকারও স্বীকৃত হয়েছে। এখানেও তো সেই কথা—মানুষ নিজেই নিজের বিধাতা। আমাদের রামায়ণ-মহাভারতেও পুরুষকার প্রধান চরিত্র কম নেই। আমাদের শাস্ত্রেও মানুষ নিয়তির হাতের ক্রীড়নকমাত্র। এখানেও spectacle of good man striving in vain against an inexorable doom—যথেষ্টই পাওয়া যায়। সুতরাং ট্র্যাজেডি নাটক রচিত না হওয়ার প্রধান কারণ হিসেবে অদৃষ্টবাদকে দাঁড় করানো খুব যুক্তিযুক্ত মনে হয় না। করুণ রস আস্বাদনে কর্মবাদ যে অন্তরায় হয় না তা সকলেই স্বীকার করবেন। তবে করুণ রস

সৃষ্টিতে অন্তরায় হবে এও স্বাভাবিক নয়। মোটকথা 'কর্মবাদ' আমাদের জীবনদর্শনের অন্যতম মতবাদ হলেও সাহিত্যরস আস্বাদনে ও সৃষ্টিতে তার প্রভাব সর্বাতিশায়ী হয়ে ওঠেনি।

অতএব প্রাচীন ভারতীয় নাট্যসাহিত্যে ট্র্যাজেডি রচিত হয়নি কেন?—এই প্রশ্নের উত্তরে কীথ্ মহাশয় যা বলেছেন তাকেই যথেষ্ট বলে স্বীকার করা যায় না। ঐ 'কেন'র উত্তর সম্ভবতঃ অন্য কোথাও রয়েছে। একথা অনস্বীকার্য যে জাতির পরাদর্শন, জীবনদর্শন, জাতির ভাব ও ভাবনাকে নিয়ন্ত্রিত করে, চেতনার ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ায় অংশ গ্রহণ করে—তথা রসাস্বাদন ও রসসৃষ্টিকে প্রভাবিত করে কিন্তু জাতির সৃজনীপ্রতিভার গতিবিধি জাতির সামাজিক প্রকৃতি দ্বারা, স্রষ্টার শ্রেণীস্বার্থচেতনার দ্বারা এবং বিশেষতঃ প্রথা দ্বারা বিশেষভাবে নিয়ন্ত্রিত হয়ে থাকে। গ্রীসের ট্র্যাজেডি নাটকের উৎপত্তি ও ক্রমবিকাশ পর্যালোচনা করলে এই উক্তির যাথার্থ্য স্পষ্টভাবে উপলব্ধি করা যায়।

গ্রীক ট্র্যাজেডির উৎপত্তি—ডাওনিসাস দেবতার উৎসব অনুষ্ঠানে। এই অনুষ্ঠানের প্রথম পর্বটি করুণঘটনাশ্রয়ী বলে করুণরসাত্মক জীবনবৃত্ত উপস্থাপনার অনুকূল এবং সেই আনুকূল্যেই ট্র্যাজেডির জন্ম। এই উৎসবে নাট্যপ্রতিযোগিতা-প্রথা হয়ে দাঁড়ায় এবং এই প্রতিযোগিতা প্রথার প্রভাবে গ্রীক ট্র্যাজেডি নাটকের শ্রীবৃদ্ধি। গ্রীসের সামাজিক প্রকৃতিও এই শ্রীবৃদ্ধির জন্যে উপাদান যোগাতে প্রস্তুত ছিল। ট্রয়ের যুদ্ধে, ট্রয়ের ভাগ্যবিপর্যয় শোচনীয় কিন্তু গ্রীসের বড় বড় পরিবারেও কম শোচনীয় ভাগ্যবিপর্যয় ঘটেনি। বিজিত ও বিজেতা উভয়েরই জীবনে করুণ ঘটনার স্মরণীয় সমাবেশ হয়েছিল। এই কাহিনীগুলোই ডাওনিসাসের উৎসব-অনুষ্ঠানে প্রতিযোগীদের উপজীব্য হয়েছিল—গ্রীক ট্র্যাজেডির উপাদানে পরিণত হয়েছিল।

সুতরাং শুধু চাহিদা বা প্রথা থাকাই যথেষ্ট নয়, সমাজের জাতির অর্থাৎ স্মৃতিভাণ্ডারে উপযুক্ত ঘটনা বা কাহিনী থাকাও আবশ্যক। তবে যে জাতির জীবনে বারবার ভাগ্য বিপর্যয় ঘটে, জাতির নায়কবর্গের জীবনে শোচনীয় পরিণতি দেখা দেয় সে জাতির জীবন ট্র্যাজেডি-নাটক সৃষ্টির স্বাভাবিক অনুকূল পরিবেশ একথা যেমন সত্য, তেমনি একথাও সত্য বিজয়ী জাতির জীবনেও ট্র্যাজেডির উপাদান উদ্ভূত হতে পারে বা হয়ে থাকে। বহির্দ্বন্দ্বে জয়ী বিজয়ী জাতির মধ্যে অন্তর্দ্বন্দ্বের অবকাশ তো আছে। নায়কদের পারস্পরিক প্রতিযোগিতা ইত্যাদি থেকেও শোচনীয়-পরিণাম জীবনবৃত্ত সৃষ্টি হতে পারে। অতএব বিজিত বা বিজয়ী উভয় জাতির জীবনেই ট্র্যাজেডি-নাটকের উপাদান থাকা সম্ভব। ট্রয়বিজয়ী গ্রীকজাতির জীবনে তাই বিজয়ী হওয়া সত্ত্বেও ট্র্যাজেডির উপাদান কম জমে ওঠেনি। এ্যাগামেমননের পারিবারিক বিপর্যয় গ্রীকসমাজের স্মরণীয় শোচনীয় ঘটনা হয়ে আছে।

তারপর করুণরসের তীব্র আবেদন সম্বন্ধেও প্রত্যেক দেশের সাহিত্যশাস্ত্রকারমহল সচেতন। করুণরসেও পরম আনন্দের সৃষ্টি হয়, সমগ্র সত্তা আন্দোলিত হয়ে ওঠে, স্বসংবিতের পরম সম্ভোগ ঘটে থাকে এও তো সর্বজনস্বীকৃত। করুণ রস সৃষ্টির আনন্দ

ও মর্যাদা বরং আরও বেশী। কারণ করুণ রসাত্মক রচনায় জীবনকে গভীরভাবে দর্শন ও আস্বাদন করা হয়।

অতএব প্রথমতঃ রস সৃষ্টির তাগিদের দিক দিয়ে করুণ রসের কোন অন্তরায় নেই। দ্বিতীয়তঃ জাতি বিজিত বা বিজয়ী যাই হোক না কেন করুণ রসাত্মক ঘটনার অস্তিত্ব কমবেশী থাকেই। তৃতীয়তঃ জাতির পরাদর্শনের বৈশিষ্ট্য যাই হোক—নিয়তিকে যত ব্যাপকভাবেই স্বীকার করা হোক—ব্যক্তির কর্ম ও অবস্থাকে নিজের কর্মফল বলে যতই গণ্য করা হোক—করুণ বা শোচনীয় ঘটনার আবেদন সম্পূর্ণ নস্যাৎ হয়ে যায় না। সংস্কৃত সাহিত্যে করুণ রসের অস্তিত্ব মোটেই যদি না থাকতো, ভারতবাসী যদি করুণ রস আস্বাদানে মনোভঙ্গীর দিক দিয়ে অনুপযুক্ত হত একমাত্র তা হলেই নিয়তিকে করুণ রসের পরিপন্থী বলে মনে করা যুক্তিযুক্ত হত।

নিয়তি গ্রীক ট্র্যাজেডি সৃষ্টির পরিপন্থী হয়নি ; সুতরাং ভারতেও তাকে পরিপন্থী বলা চলে না। কর্মবাদকেও ট্র্যাজেডি সৃষ্টির অন্তরায় বলা যায় না। কারণ কর্মবাদকে অন্তরায় বলে স্বীকার করলে এও সঙ্গে সঙ্গে স্বীকার করতে হয় যে ভারতবাসী করুণরসাস্বাদনে অক্ষম। করুণ রস আস্বাদনের জন্য যে পরিমাণ সহানুভূতির প্রয়োজন, কর্মবাদের সংস্কার সেই সহানুভূতিতে ব্যাঘাত সৃষ্টি করে—প্রত্যেক শোচনীয় ঘটনার শোচনীয়ত্ব 'যেমন কর্ম তেমন ফল' এই চেতনার জন্যে নষ্ট হয়ে যায়। কিন্তু এ যে সত্য নয়, করুণ রসের সৃষ্টিতে ও আস্বাদনেই প্রমাণিত। সংস্কৃত নাটকে করুণ বহুক্ষেত্রেই অঙ্গরস হয়েছে একথা না বললেও না-বলা থাকে না। সমস্যা সেখানে নয়। সমস্যা সেখানেই যেখানে করুণ রসকে নাটকাদিতে অঙ্গী বলে স্বীকার করা হয়নি। অঙ্গ করায় বাধা নেই সেখানে কর্মবাদ অন্তরায় নয়—যত বাধা অঙ্গী করে তোলায়? এই বাধা নিশ্চয়ই পরাতত্ত্বের বাধা নয়, নিয়তিবাদের বা অদৃষ্ট-বাদেরও বাধা নয়। কারণ দুঃখবাদ যেখানে জীবনদর্শনের প্রথম সূত্র, ত্রিবিধি দুঃখ যেখানে জীবনকে বেষ্টন করে আছে সেখানে 'সুখপরিণাম' কামনা স্বাভাবিক বলে মনে হয়না। তারপর নিয়তির চক্রে জীবন যেখানে আষ্টেপৃষ্ঠে বাঁধা—অদৃষ্টের অদৃশ্য অঙ্গুলি-নির্দেশে যেখানে জীবনের গতিবিধি সুনিয়ন্ত্রিত--ব্যক্তি যেখানে অহঙ্কার বিমূঢ়াত্মা হয়ে কর্তৃত্বাভিমান বা পুরুষকার ফলাতে গিয়ে বারবার বিড়ম্বিত হয়,—শোচনীয় পরিণতিতে জীবনের অবসান ঘটায়, যেখানে—করুণ রসের অঙ্গী হওয়ার বাধা কোথায়? নিশ্চয়ই তবে এই বাধাটি নাট্যের উৎপত্তির এবং সৃষ্টির পরিবেশটুকুর মধ্যেই খুঁজে দেখতে হবে।

গ্রীসে ট্র্যাজেডির উৎপত্তি ধর্মানুষ্ঠানের অনুকূল অবস্থা থেকেই। ভারতে ঠিক ঐভাবে নাটকের জন্ম হয়নি। ভারতবর্ষে নাট্যের উৎপত্তি বিজয়োৎসবে—সমবকার নামক বীররসাত্মক নাট্যের রূপে। এ অবস্থায় করুণ রসাত্মক নাট্য সৃষ্টির প্রেরণা স্বাভাবিক নয়। দেবতার যাতে উল্লাস দৈত্যদের তাতেই শোচনা। স্রষ্টার সহানুভূতি বা অহংচেতনা যেখানে বিজয়ীর পক্ষে সেখানে বীররসাত্মক এবং অন্য রসাত্মক রচনাই স্বাভাবিকভাবে আশা করা যায়। অবশ্য সেখানে করুণ রসাত্মক রচনার অবকাশ যে

একেবারেই নেই তা নয়। বিজয়ীপক্ষের কোন বীরের অপ্রত্যাশিত মৃত্যুকে কেন্দ্র করে শোচনা দেখা দিতে পারে। যাই হোক ভারতীয় সংস্কৃত নাট্যসাহিত্যের আরম্ভে ও শ্রীবৃদ্ধিতে গ্রীকনাটকের মত করুণ রসের সঙ্গে কোন প্রথাগত সম্পর্ক স্থাপিত হয়নি। দ্বিতীয়তঃ সংস্কৃতনাটক অধিকাংশ ক্ষেত্রে সভাকবিদের রচনা—আনন্দউৎসবে অভিনয়ের জন্যেই রচিত। কোনখানি 'বসন্তোৎসবে', কোনখানি 'কালপ্রিয়নাথের' যাত্রা প্রসঙ্গে। সভাকবিদের রচনামাত্রেই করুণরস বর্জিত হবে এমন কোন কথা নেই বটে কিন্তু তাঁদের রচনার ঝোঁক থাকে রাজা ও অভিরূপদের সন্তুষ্ট করার দিকে।

যাঁরা অভিরূপ বা বিদ্বান তাঁদের দৃষ্টি রচনার শিল্পকর্মের প্রতিই বেশী নিবদ্ধ আর যাঁরা রাজা বা রাজপুরুষ তাঁরা প্রীতিকর বা উল্লাসজনক ঘটনা দ্বারা স্নায়বিক উত্তেজনা আস্বাদন করতে পারলেই সন্তুষ্ট। এমন অবস্থায় বিষাদজনক ঘটনাপরম্পরা দ্বারা মনোরঞ্জন করবার চেষ্টা কম হবে, বলাই বাহুল্য। উপরন্তু আনন্দ-উৎসবের অভিনয় মৃত্যুবিষাদের মধ্যে শেষ করতে কুণ্ঠা আসবে এও অস্বাভাবিক নয়। মৃত্যু অমঙ্গল-ব্যঞ্জক। অমঙ্গলের ব্যঞ্জনায় আনন্দানুষ্ঠান শেষ না করার ইচ্ছা খুবই স্বাভাবিক। এই মনোভাবটি ট্র্যাজেডি সৃষ্টির অন্যতম বাধা বলে মনে করা একেবারে অযুক্তিযুক্ত নয়।

অতএব এই সিদ্ধান্তই সমীচীন যে সংস্কৃত নাট্যসাহিত্যে যে ট্র্যাজেডি নাটক সৃষ্ট হয়নি তার কারণ ভারতবর্ষীয়দের পরাতত্ত্বগত সংস্কার নয়। কর্মবাদ বা নিয়তিবাদে বিশ্বাসও নয়, করুণরসবিমুখতাও নয়। তার কারণ সংস্কৃত নাট্যসাহিত্য এমন এক বিশেষ সামাজিক পরিবেশে উদ্ভূত হয়েছে যেখানে সাহিত্যে, জীবনের বিষাদময় সত্তা অপেক্ষা আনন্দময় সত্তাটিই কাম্য হয়ে উঠেছে আর ওই বিশেষ সামাজিক পরিবেশের বৈশিষ্ট্যের প্রভাবেই নাট্যরচনায় বিয়োগান্ত পরিণাম ঘটা সম্ভব হয়নি। গ্রীসে যেমন ট্র্যাজেডি সৃষ্টির প্রবর্তনা রয়েছে ভারতে তেমনি দেখা যায় নিবর্তনা আর এই নিবর্তনার মূলে আছে নাট্যরচনার প্রথাটি। সে প্রথা গড়ে উঠেছে প্রথম থেকেই।

ষষ্ঠ অধ্যায়

শ্রেণীপরিচয়

(ক) ট্র্যাজেডি

"For how was it possible
to be decided who writ the best plays,
before we know what a play should be?"

DRYDEN : An Essay of Dramatic Poetry

শ্রেণীপরিচয়

পূর্ব অধ্যায়ে নাট্যসাহিত্যের শ্রেণীবিভাগের একটি ঐতিহাসিক বিবরণ এবং যে যে ভিত্তিতে শ্রেণীবিভাগ করা হয়, তাদের সামান্য পরিচয় দেবার চেষ্টা করা হয়েছে। শ্রেণীবিভাগ রীতি পর্যালোচনা করে দেখা গেছে যে কোনদেশেই একটি মাত্র ভিত্তি আশ্রয় করে শ্রেণীবিভাগ হয়নি এবং একসময়েই সবরকম শ্রেণী কল্পিত হয়নি। রস বা ভাব-সংবেদনা, বিষয়বস্তুর উৎস, বিষয়বস্তুর প্রকৃতি, উপাদানবৈশিষ্ট্য, আয়তন বা অঙ্ক-সংখ্যা, গঠনরীতি, রচনারীতি, উদ্দেশ্য প্রভৃতি নানাভিত্তিতে নাট্যে নানাবিভাগ পরিকল্পিত হয়েছে। এই শ্রেণীবিভাগকে নিম্নলিখিতভাবে সাজিয়ে নেওয়া যেতে পারে:

(ক) ভাবসংবেদনা রীতিতে—(১) ট্র্যাজেডি (২) কমেডি (৩) ট্র্যাজি-কমেডি, (৪) মেলোড্রামা (৫) ফার্স

(খ) বিষয়বস্তুর উৎসভিত্তিতে—(১) পৌরাণিক (২) ঐতিহাসিক (৩) ঐতিহাসিককল্প চরিতমূলক (৪) সামাজিক (৫) পারিবারিক (৬) উপকথাশ্রয়ী (৭) কাল্পনিক

(গ) বিষয়বস্তুর প্রকৃতি—(১) ধর্মমূলক (২) নীতিমূলক (৩) আধ্যাত্মিক, (৪) রাজনৈতিক (৫) আর্থনৈতিক (৬) প্রেমমূলক (৭) দেশপ্রেমমূলক (৮) সমাজরীতিমূলক (৯) ষড়যন্ত্রমূলক (১০) রোমাঞ্চকর দুঃসাহসমূলক (১১) অপরাধ আবিষ্কারমূলক প্রভৃতি

(ঘ) উপাদানযোজনা বৈশিষ্ট্যের ভিত্তিতে—(১) গীতিনাট্য বা অপেরা (২) যাত্রা (৩) নৃত্যনাট্য (৪) নাটক বা ড্রামা

(ঙ) আয়তন বা অঙ্কসংখ্যার ভিত্তিতে—(১) মহানাটক (২) নাটক (৩) নাটিকা (৪) একাঙ্কিকা

(চ) গঠনরীতি— (১) ক্লাসিকাল (২) রোমান্টিক (৩) দৃশ্যাবলী (scenes)

(ছ) রচনা মাধ্যম বন্ধ— (১) পদ্যনাটক, (২) গদ্যনাটক (৩) গদ্য-পদ্যময় নাটক

(জ) উপস্থাপনারীতিতে— (১) বাস্তবিক নাটক (২) ভাবতান্ত্রিক নাটক (৩) রূপকনাটক (৪) সাংকেতিক নাটক (৫) এক্সপ্রেশানিস্টিক নাটক

(খ) উদ্দেশ্যভিত্তিতে— (১) ঘটনামুখ্য—(মেলোড্রামা)
(২) চরিত্রমুখ্য—(চরিত্র-নাট্য)
(৩) রসমুখ্য—(রস-নাট্য)
(৪) তত্ত্বমুখ্য—(তত্ত্ব-নাট্য)

এইরূপ শ্রেণীবিভাগ অগোছালোভাবে প্রচলিত আছে বটে, কিন্তু সাধারণতঃ বিশেষ নাট্যের শ্রেণীপরিচয় দেওয়ার সময় সমালোচকগণ উল্লিখিত প্রত্যেকটির ভিত্তির হিসেবনিকেশ করেন না। এমন কি নাট্যতত্ত্বের কোন গ্রন্থেও নাট্যের শ্রেণীবিভাগের পরিপাটি আলোচনা তালিকা আকারে পাওয়া যায় না। এখানে প্রথমেই আমরা আদিমতম শ্রেণীবিভাগ নিয়ে আলোচনা আরম্ভ করব। এই শ্রেণীবিভাগের ভিত্তি একহিসেবে রস বলা গেলেও, বিশেষ বিচারে ভাবসংবেদনা বলাই সঙ্গত। অনুভবের দুটি মেরু—যার একদিকে দুঃখবেদনা, শোচনা, বিষাদ-অশ্রু, অন্যদিকে সুখ আনন্দ হর্ষ হাসি—এই দুই মেরুই আদিম শ্রেণীবিভাগের ভিত্তি। দুঃখবেদনাকেন্দ্রের ভিত্তিতে ট্র্যাজেডি, আনন্দহাসি কেন্দ্রের ভিত্তিতে কমেডি। এখনও মোটামুটি শ্রেণীবিভাগের বড় জিজ্ঞাসা, নাট্য ট্র্যাজেডি বা কমেডি বাংলায় আমরা অনেক ক্ষেত্রে 'ট্র্যাজেডি' কথাটির অনুবাদ করে থাকি—'বিয়োগান্ত' বা 'বিষাদান্ত' নাটক এবং কমেডির অনুবাদ করি মিলনান্ত বা হর্ষপরিণাম নাটক। আবার অনেকক্ষেত্রেই 'ট্র্যাজেডি' ও কমেডি শব্দ দুটিই প্রযুক্ত হয়ে থাকে—বলা যেতে পারে শব্দ দুটি বাংলা সমালোচনা সাহিত্যে প্রচলিত হয়ে গেছে। সেই কারণেই শব্দ দুটিকে রূঢ়িশব্দরূপেই বাংলায় গ্রহণ করা বাঞ্ছনীয়। এখানে অবশ্যই বলা দরকার ট্র্যাজেডি-কমেডি শ্রেণীবিভাগ feeling toneএর ভিত্তিতে শ্রেণীবিভাগ এবং সেই হিসেবেই তাকে রসের ভিত্তিতে—বিভাগ বলা যেতে পারে। তবে পার্থক্য এই যে উক্ত শ্রেণীবিভাগে সমস্ত ভাবকেই ভিত্তি করা হয় নি। ট্র্যাজেডির মধ্যে ভয় ও শোক ভাবের রসরূপ আমরা পাই—একথা আগেই বলা হয়েছে। কিন্তু ট্র্যাজেডির আনুষঙ্গিক রস ভয়ানক, বীর, অদ্ভুত যাই হোক না কেন প্রধান রস যে করুণ (pityর রসরূপ) এ বিষয়ে কোন সন্দেহ নেই। সুতরাং প্রধান রসের ভিত্তিতে শ্রেণীবিভাগ করতে গেলে ট্র্যাজেডিকে আমরা বিশেষ একরকম করুণরসাত্মক নাটক বলে গণ্য করতে পারি। তেমনি প্রথম অবস্থার কমেডিগুলোকে হাস্য-রসাত্মক নাটক বলতে পারি পরবর্তী 'সিরিয়াস কমেডি' বা বুর্জোয়া কমেডিগুলোতে অন্যান্য রসের প্রাধান্য ঘটেছে। লক্ষ্য করার বিষয় ''কমেডি' কথাটির অর্থ প্রধানতঃ হাস্যরসাত্মক নাটক, সুতরাং পরবর্তীকালে ট্র্যাজেডি নয়, কমেডি নয় এমন রচনার জন্য 'সিরিয়াস' প্রভৃতি শব্দের আমদানি হয়েছে; অর্থাৎ নাটককে ভাবের ভিত্তিতে মাত্র দু শ্রেণীতে ভাগ করা যথেষ্ট বলে বিবেচিত হয়নি। দেখা যায় ভাবের ভিত্তিতে পরিপাটিভাবে শ্রেণীবিভাগ করতে গেলে শেষপর্যন্ত রসের ভিত্তিতে শ্রেণীবিভাগের কাছাকাছি পৌঁছতে হয়। (পঞ্চম অধ্যায়ে বিশেষ আলোচনা দ্রষ্টব্য)। তবে কমেডির ভাবান্তর যাই হোক, ট্র্যাজেডির অনেকটা

চিত্তকে শোচনীয় ও ভয়ঙ্কর ঘটনা সহ্য করতে প্রস্তুত করে তোলে—ভয়ের ও করুণার দুর্বলতা দূর করে মনকে শক্ত করে গড়ে। এই মতবাদটিকে বলা হয়েছে—'hardening theory'.

(খ) নাট্যকার কর্নেই (Corneille—Second Discours 1660) বলেছেন—ট্র্যাজেডির করুণভাবের উদ্দীপনার ফলে দর্শক নিজের দুর্বলতার সঙ্গে নায়কের দুর্বলতার তুলনা করে থাকে ও নায়কের শোচনীয় পতন দেখে নিজের মঙ্গল ব্যাপারে আতঙ্কিত হয় এবং দুর্বলতা দমনের জন্য সংকল্পিত হয়ে আত্মশোধন করে থাকে। এই মতবাদটিকে আমরা আত্মশোধন-মতবাদ বলতে পারি।

(গ) তৃতীয় মতবাদটি মিন্টুর্নো, মিলটন প্রভৃতির মত ব্যক্তির চিত্ত আকর্ষণ করেছিল। মতবাদটির সঙ্গে মনঃসমীক্ষণের ক্যাথারসিস ধারণার ঐক্য আছে।

Minturno—As a physician eradicates by means of poisonous medicine, the perfervid poison of disease which effect the body. So tragedy purges the mind of its impetuous perturbations by the force of these emotions beautifully expressed in verse (Arte poetica)—অর্থাৎ চিকিৎসক যেমন শারীরিক ব্যাধির ক্রিয়া বিষ ঔষধ প্রয়োগ করে নির্মূল করেন তেমনি ট্র্যাজেডিও সুন্দররূপে প্রকাশিত আবেগ দ্বারা তীব্র উত্তেজনা থেকে মনকে মুক্ত করে।

'স্যামসন এগোনিস্টিস'এর ভূমিকায় মিলটনও একই ভাবের কথা লিখেছেন "Nor is nature wanting in her own effects to make good his (Aristotle) assertion ; for so in physic things of melancholic hue and quality are against melancholy, sour against sour, salt to remove salt humours."

এই মতে ক্যাথারসিস অবদমিত ভাবাবেগের বিমোক্ষণ unloading of emotions—'বিষস্য বিষমৌষধম্'এর মত, আবেগ সঞ্চার করে আবেগের মোক্ষণ।

অষ্টাদশ শতাব্দীতে **ব্যাটু** (Batteux), **লেসিঙ্** (Lessing), **ব্লেয়ার** (Blair) প্রভৃতি purification বা শুদ্ধি মতবাদটি প্রচার করেন। এদের মতে ট্র্যাজেডি দর্শকের স্পর্শকাতরতা বৃদ্ধি করে স্বাভাবিক ও মঙ্গলকর করুণাবৃত্তিটিকে সংবর্ধিত করে—তথা তাদের চিত্তটিকে নির্মল করে তোলে। লেসিঙ্ অবশ্য এ কথাও বলেছেন যে সাধারণতঃ মানুষ কোন কোন ক্ষেত্রে অতিশয় ভয়গ্রস্ত ও করুণা-প্রবণ থাকে, কোন ক্ষেত্রে ভয়ের বা করুণার লেশও থাকে না। ট্র্যাজেডি এই দুই আতিশয্যের মধ্যে একটা সামঞ্জস্য এনে থাকে এবং এইভাবে সে চরিত্র সংশোধন করে থাকে।

ঊনবিংশ শতাব্দীতে **গ্যোয়েটে** ক্যাথারসিস সম্বন্ধে বলতে গিয়ে ভিন্ন রকমের মত ব্যক্ত করেছেন দেখা যায়। তাঁর মতে এরিস্টটল ক্যাথারসিস বলতে নাটকের অন্তর্নিহিত ভাবদ্বন্দ্বের সমাধান বুঝিয়েছেন। অর্থাৎ নাটকের

শেষে সব দ্বন্দ্বের সমাধান হয়ে একটা calm of mind all passion spent (স্যামসন এ্যাগোনিস্টিস) অবস্থা দেখা দেয়। দার্শনিক হেগেলও

হ্যোয়েটের মত

ট্র্যাজেডিকে পরমার্থ সত্যের দ্বন্দ্ব সমাধান রূপেই দেখেছেন।

তারপর জেকব বার্নেজ (Jacob Bernays, 1880; Berlin) সর্বপ্রথমে স্পষ্টভাবে মনঃসমীক্ষণশাস্ত্রের দৃষ্টিকোণ থেকে Cathersisএর 'psychological theory'টি উপস্থিত করেন। অবদমিত আবেগের পরোক্ষ উপশমন ট্র্যাজেডির উদ্দেশ্য—এই ধারনাটি নতুন নয়। প্রোক্লাসের (Proclus) লেখায় দেখা যায়—Tragedy and Comedy...contribute to the cleansing away of passions which cannot be altogether repressed, nor on the other hand safely indulged, but need some moderate outlet. This they obtain at such dramatic performances and so leave us untroubled for the rest of the time.—অর্থাৎ ট্র্যাজেডি ও কমেডি আমাদের সেইসব আবেগকেই বের করে দিতে সহায়তা করে যেগুলোকে সম্পূর্ণভাবে অবদমিত করা সম্ভব হয় না; অথবা যাদের প্রশ্রয় দেওয়াও চলে না—অথচ যাদের মোচনের ব্যবস্থা থাকা চাই। নাট্যাভিনয় অনুষ্ঠানে তারা সেই মুক্তির উপায় খুঁজে পায় এবং মুক্ত হয়ে আমাদের চিত্তে নিরুদ্বেজিত অবস্থা সৃষ্টি করে। এই ধারণাটি মনঃসমীক্ষণ শাস্ত্রানুমোদিত বলে আধুনিক সমাজে খুবই সমাদৃত। এই ধারণায়—'Tragedy is simply a means of getting rid of repressions.'—Lucas.

মনঃসমীক্ষণের দৃষ্টিকোণে ক্যাথারসিস

লুকাস তাঁর 'ট্র্যাজেডি'-গ্রন্থে (১৯২৮) ক্যাথারসিস কথাটির তাৎপর্য নির্ধারণ করতে বিশেষ চেষ্টা করেছেন। লেসিঙের 'purification theory'র এবং 'psycho-pathological theory'র বক্তব্য উপস্থাপিত করে তিনি প্রথমেই সিদ্ধান্ত করেছেন—

লুকাসের মত

১॥ ক্যাথারসিস শব্দটির তাৎপর্য purification-(শোধন) নয়, purgation,—মোচন বা মোক্ষণ।

২॥ শব্দটি চিকিৎসা শাস্ত্রের পরিভাষা থেকে গৃহীত (medical metaphor)।

৩॥ আবেগ থেকে অবিশুদ্ধ বা দূষিত উপাদান বিমোক্ষিত হয় তা নয়, মানুষের আত্মাই অতি আবেগের উদ্বেগ থেকে মুক্ত হয়।

এই সিদ্ধান্ত করে তিনি 'ভাবমোক্ষণ'—মতবাদটির সত্যতা অনেক পরিমাণে স্বীকার করে নিয়েও প্রশ্ন তুলেছেন Is it true? এবং সঙ্গে সঙ্গেই মন্তব্য করেছেন—It is certainly very old (২৬).

তাঁর পূর্বপক্ষ হয়ত বলতে পারেন—দর্শকের অজ্ঞাতসারেই ভাবমোক্ষণ হয়ে থাকে, সুতরাং এরিস্টটলের কথাই—ভাবমোক্ষণের মতটিই সত্য। মিলটন থেকে উক্তি উদ্ধার করেও পূর্বপক্ষ দেখাতে পারেন—ট্র্যাজেডি-দর্শনে—'And calm of mind, all passion spent' অবস্থা হয় এবং গ্রীক ট্র্যাজেডির উপসংহারের বা সমাধানের

প্রমাণ দেখিয়েও উক্তিটি সমর্থন করতে পারেন। কিন্তু লুকাস বলেন—"Men have written to please; they have written to impress; they have written because they must." মানুষ কাব্য লেখে আনন্দ দিতে—কাব্য লেখে মনে কিছু মুদ্রিত করে দিতে—কাব্য লেখে, না লিখে পারে না বলেই লেখে। একথা সত্য ইডিপাস বা ওথেলো নাটক দেখার পর মনে একটা শান্তভাব হয়ত আসে। এই শান্তভাব আসার মূলে আংশিকভাবে ভাবমোক্ষণ। সঙ্গে সঙ্গে আবার থাকে দার্শনিক নির্লিপ্ততাও (philosophical detachment)। কারণ জীবনের দিক থেকে মুখ ফিরিয়ে নিয়ে 'সমগ্র' ও 'অনাসক্ত'ভাবে সেই জীবনকেই দেখা যায় নাটকে।

কিন্তু লুকাসের প্রশ্ন—ট্র্যাজডির উদ্দেশ্য কি শুধু এই শান্তভাবসৃষ্টি করা? আর এই ভাবটি কি এত উল্লেখযোগ্য যে তাকে ট্র্যাজেডির লক্ষণ-নিরূপণে উল্লেখ না করলেই নয়? ভাবপ্রবণ ও উৎকেন্দ্রিকরা হয়ত এগামেমনন বা লিয়ার নাটক দেখে দৈনন্দিন জীবনে সংযমের প্রয়োজনীয়তা উপলব্ধি করতে পারে। কিন্তু তা পারে বলেই ট্র্যাজেডির উদ্দেশ্য ভাবমোক্ষণ এ কথা বলতে হবে এমন কোন কথা নেই। থিয়েটার হাসপাতাল নয় (The Theatre is not a hospital)। তবে প্রশ্ন উঠবে ক্যাথারসিসের কথা এরিস্টটল তুললেন কেন? এই প্রশ্নের উত্তর দিতে গ্রীক জীবন-দর্শন, বিশেষতঃ প্লেটোর জীবনদর্শন জানা দরকার। মানুষের সমাজে 'জৈবিক আবেগ' (passion) এক সমস্যা। জৈবিক কামাবেগকে সংযত রাখার উপায় কি? এ প্রশ্ন বহুপ্রাচীন। কেউ কেউ বলেছেন—বাসনাকে না খেতে দিয়ে শুকিয়ে মার। এই দলে আছেন যোগী সাধুসন্ত, দার্শনিক প্লেটো স্টোয়িকগণ, বুদ্ধ খৃষ্ট। কেউ কেউ বলেছেন খেতে দিয়ে শান্ত কর, শাসনে রাখ (Govern them by reasonable indulgence)। গ্রীকগণ ও এরিস্টটল এই দলের লোক। বিশিষ্ট জীবনদর্শনের জন্যই দার্শনিক প্লেটো কাব্যকে ভাল চোখে দেখেননি, কারণ তিনি মনে করতেন কাব্য আবেগকে প্রশ্রয় দেয়। এরিস্টটল গুরুর মতকেই খণ্ডন করার জন্যই ক্যাথারসিসের কথা তুলেছিলেন। প্লেটো যেমন বলেছিলেন 'Art is a pale shadow twice removed from reality.' এরিস্টটল বললেন—'fiction is more philosophic than the history of actual facts.' প্লেটো বললেন—'poetry encourages men to be hysterical and uncontrolled'. এরিস্টটল বললেন—'On the contrary it makes them less, not more emotional, by giving a periodic and healthy outlet to their feelings.' লুকাসের মতে ট্র্যাজেডির উদ্দেশ্য সম্বন্ধে এরিস্টটল যা বলেছেন, তা 'an insignificant future of tragedy' এবং বলবার ইতিহাস, ঐ আগে যা বলা হয়েছে—'largely because Aristotle is answering Plato; but partly also because Aristotle himself...... suffers from the excessive preoccupation of all ancient criticism with morality.' আসল কথা, লুকাস ট্র্যাজেডির উদ্দেশ্য যে শোধন (purification)

বা ভাবমোক্ষণ (purgation) তা স্বীকার করেননি। তাঁর মতে ট্র্যাজেডির উদ্দেশ্য আনন্দদান।

অধ্যাপক ডিকসন (W. Macneile Dixon) 'ট্র্যাজেডি'-গ্রন্থের (১৯২৪) ক্যাথারসিস শীর্ষক অধ্যায়ে প্রথমেই লেসিঙের 'শোধন' মতবাদটি অস্বীকার করে মন্তব্য করেছেন—He had in mind not the idea of moral improvement but of aesthetic pleasure of an agreeable relief.—অর্থাৎ এরিস্টটল নৈতিক উন্নতির ধারণা নিয়ে ক্যাথারসিস কথাটা বলেননি। বলেছেন শৈল্পিক আনন্দের—মনোরম আরামের ধারণা নিয়ে। সঙ্গে সঙ্গে বলেছেন,—অকপটে স্বীকার করতে গেলে একথা স্বীকার করতেই হয়—যে এরিস্টটল কথাটি চিকিৎসকের দৃষ্টিভঙ্গী অথবা নীতিবাগীশের অথবা কাব্যসমালোচকের অথবা বৈজ্ঞানিক দৃষ্টিভঙ্গী—কোন দৃষ্টিভঙ্গী নিয়ে বলেছেন তা কেউই জানে না। তবে তাঁর 'পলিটিক্স' ও 'প্রবলেম্‌স্‌' গ্রন্থে দেখা যায় তিনি দৈহিক ও মানসিক ব্যাধির ও তাদের হোমিওপ্যাথি চিকিৎসার কথা আলোচনা করেছেন। দৈহিক ধাতু প্রকুপিত হয়ে দৈহিক ব্যাধির সৃষ্টি করে। সেই ব্যাধির চিকিৎসা—কুপিত ধাতুর মোক্ষণ। তেমনি মানসিক ব্যাধির চিকিৎসা—কুপিত আবেগের বিমোক্ষণ বা পরিবাহ। এক কথায় দৈহিক ধাতুসাম্য ফিরিয়ে আনায় দৈহিক ব্যাধির নিবৃত্তি এবং মানসিক ভাবাবেগে-সাম্য ফিরিয়ে আনায় মানসিক ব্যাধির অবসান। তারপর গীত, শোকাবেগ, হাস্য যে মানসিক ব্যাধির চিকিৎসায় ফলপ্রদ, তাও বহু প্রাচীন ধারণা। অধ্যাপক ডিকসনের ধারণা—And Tragedy so apparently Aristotle conceived it, is a pleasant medicine—a cure for certain affections of the mind, disturbers of its peace. দেখা যাচ্ছে ডিকসনের মতে, ট্র্যাজেডি ভাবমোক্ষণ দ্বারা আত্মার ভাবাবেগ-বৈষম্য দূর করে—এই অর্থেই এরিস্টটল ক্যাথারসিস শব্দটি প্রয়োগ করেছেন এবং অর্থটি সত্যও বটে। তারপর মনঃসমীক্ষণশাস্ত্রে 'ক্যাথারসিস' যে অর্থে প্রযুক্ত সেই অর্থটিও যে অঙ্কুরাকারে এখানে নিহিত আছে সে কথাও তিনি ভোলেননি। মনঃসমীক্ষণশাস্ত্রের সিদ্ধান্ত আলোচনা করে প্রসঙ্গতঃ লিখেছেন—সমাজের বা ব্যক্তির নির্জ্জান মনের উত্তেজনার বা বিষম ভাবাবেগের উপশম ঘটানো মাঝে মাঝে আবশ্যক। আবার চিকিৎসাবিধিও এমন যে, যে রোগলক্ষণ প্রশমন করার দরকার সেই লক্ষণগুলোই সৃষ্টি করার নির্দেশ থাকে।*

"অল্পশক্তির ব্যাধি তীব্রশক্তির ব্যাধিকে প্রশমিত করে, বাহ্য উত্তেজনা, আন্তর উত্তেজনাকে অপনোদন করে, বাহিরের ভয় ভিতরের ভয়কে দূর করে, আত্মার

*Relief of the unconcious mind, wheather of the community or the individual, from psychical tensions is at times a necessity, and the prescription recommended is such as willc reate symptoms resembling those of the malady to be treated.

পেয়ালা উপ্‌ছিয়ে পড়ে আর শান্ত অবস্থা ফিরে আসে।" শেষ পর্যন্ত ডিকসন ক্যাথারসিসে বশ্বাসী এবং শব্দটির অর্থ তাঁর কাছে ভাব-বিমোক্ষণ। উপসংহারে অবশ্য তিনি এই ভাবমোক্ষণ সূক্ষ্ম তাৎপর্যের দিকে দৃষ্টি আকর্ষণ করেছেন। তিনি বলেন এই মুক্তি বা মোক্ষণকে, এক হিসেবে, ব্যক্তিগত স্বার্থ ও দুশ্চিন্তার ক্ষুদ্রসীমা অতিক্রম করে সমগ্র মানবসমাজের সঙ্গে বিশ্বের সঙ্গে অর্থাৎ জীবন্ত মৃত এবং অনাগতদের সঙ্গে সহানুভূতি স্থাপনের দ্বারা মহত্তর জীবনে প্রবেশ বলা যেতে পারে। দেখা যাচ্ছে—ডিক্‌সন থিয়েটারকে 'হস্‌পিটাল' না বললেও 'নার্সিংহোম'-এর মত একটা কিছু মনে করেছেন।

নাট্যতত্ত্ববিশেষজ্ঞ অধ্যাপক এলারডাইস নিকল দি থিওরি অফ্ ড্রামা (১৯৩১) গ্রন্থে ক্যাথার্সিস সম্বন্ধে বিশেষ আলোচনার মধ্যে প্রবেশ করেননি। মিঃ এফ্. এল. লুকাসের আলোচনার সঙ্গে সায় দিয়ে সামান্য একটু কিন্তু যোগ করে লিখেছেন—in itself the theory is far too moralistic to be a complete answer to our question—কারণ, আমরা মন ভাল করার ওষুধ সেবন করতে ট্র্যাজেডির অভিনয় দেখতে যাই না। অজ্ঞাতসারেও আমরা purgationএর, ভাববিমোক্ষণের ব্যাপারে অংশ গ্রহণ করি কি না তাতেও সন্দেহ আছে। লুকাসের সঙ্গে হাত মিলিয়েই তিনি এরিস্টটলের 'ক্যাথারসিস' মতবাদটিকে সংক্ষেপে নাকচ করে দিয়েছেন।

অধ্যাপক নিকলের মত

এই বিষয়ে নতুন দৃষ্টিকোণ নিয়ে আলোচনা করেছেন অধ্যাপক জর্জ টমসন তাঁর 'এইস্কিলাস এ্যাণ্ড এথেন্স' গ্রন্থে (১৯৪০ খৃষ্টাব্দে প্রথম প্রকাশ।। ১৯৪৫ খৃষ্টাব্দে দ্বিতীয় সংস্করণ)। উক্ত গ্রন্থের শেষ অধ্যায়ে (XIX Pity and Fear) There is one important statement of Aristotle's that remains to be examined.—বলে আলোচনা আরম্ভ করে প্রথমেই তিনি দেখাতে চেয়েছেন—নাট্যের প্রতি প্লেটোর বিরূপ মনোভাব থেকে এবং এরিস্টটলের অনুকূল মনোভাব থেকে শেষপর্যন্ত এই-ই প্রমাণিত হয়, যে—the function of poetry is social. কাব্যের উদ্দেশ্য আসলে সামাজিক। তারপরেই সিদ্ধান্ত করেছেন—ক্যাথারসিস শব্দটি চিকিৎসা-শাস্ত্রের পরিভাষা এবং সেখানে যে অর্থে ব্যবহৃত প্রায় একই অর্থে পোয়েটিক্‌সেও ব্যবহৃত। চিকিৎসক হিপ্পোক্রেটিসের মতে—অধ্যাপক টমসন বলেছেন—ব্যাধি ধাতুবৈষম্যের ফলেই জন্মে থাকে এবং ক্রমে প্রকোপ বাড়তে বাড়তে সংকট অবস্থায় পৌছলে, দেহের কুপিত ধাতুমোক্ষণ করার পরে ব্যাধি প্রশমিত হয়। চিকিৎসকের উদ্দেশ্য হয়, সংকট অবস্থার দিকে নিয়ে গিয়ে ব্যাধিকে দেহ থেকে অপসারিত করা।

অধ্যাপক টমসনের মত

এরিস্টটলের বক্তব্যের তাৎপর্য আরো একটু ব্যাপক। তা এই যে কুপিত ভাবাবেগকে অপসারিত করার জন্যেই আগে সেই কুপিত অবস্থাটাকেই ভিতরে

সৃষ্টি করার প্রয়োজন। টমসন বলেন—এই উক্তিটির তাৎপর্য ভালভাবে হৃদয়ঙ্গম করতে হলে—মৃগী ও মূর্ছারোগের প্রাচীন চিকিৎসা-বিধি অবশ্যই জানা দরকার, কারণ তার উৎপত্তির মূল ঐ চিকিৎসা-ব্যবস্থার মধ্যেই আছে। মৃগীরোগকে গ্রীসে ‘পবিত্র ব্যাধি’ (sacred disease) বলা হত; কারণ সকলেই বিশ্বাস করত মৃগী রোগীর দেহে দেবতা বা ভূত প্রবেশ করে থাকে। ভূতে না পেলে বা দেবতা ভর না করলে এমন ব্যাধি হতে পারে না। ওঝারা নানা উপায়ে মন্ত্রতন্ত্র প্রয়োগ করে দেবতা বা ভূতকে রোগীকে ছেড়ে দিতে বাধ্য করত। রোগী নিরাময় ও প্রকৃতিস্থ হত। প্রথম অবস্থায়—লেখক বলেন—মৃগী ও মূর্ছা রোগের চিকিৎসা অন্যান্য চিকিৎসার মতই সাধারণ ব্যাপার ছিল অর্থাৎ দীক্ষানুষ্ঠানের প্রক্রিয়াই প্রয়োগ করা হত। তাতে এমন কল্পনা কর হতো যে রোগী যেন মরে গিয়ে আবার বেঁচে উঠেছে। The essential part of this process was the act of expulsion or purification, by means of which the spirit which had taken possession of patient was first aroused into activity and then expelled. মোটকথা ভূত বা দেবতাটিকে প্রথমে জাগিয়ে পরে অপসারিত করা হত। (ফ্রয়েডের—Cure by abreationএর অর্থাৎ ‘আবেগেনৈব আবেগম্’এর সঙ্গে প্রক্রিয়াটির ঐক্য আছে তাও লেখক না বলে ছাড়েননি)। গ্রীসে কোরাইবন্তীস্‌দের প্রমাণ উপস্থিত করে দেখিয়েছেন যে তাদের উপাসক সম্প্রদায়ের সম্বন্ধে এইরকম কথা প্রচলিত আছে যে—তারা উন্মত্ততা সৃষ্টিও করতে পারে আবার আরোগ্যও করতে পারে—(They induced it in order to cure it and it in order to induce it).

ডাওনিসাস-উপাসনা-অনুষ্ঠানেও এইরকম ব্যাপার ঘটত। ডাওনিসাস বেকেইওস (Dionysus Bakcheios)রূপে তিনি উপাসকদের মধ্যে মূর্ছারোগ সঞ্চারিত করতেন। তখন উপাসকরা নিজেদের ডাওনিসাস বেক্‌কেউওস্ বলে ঘোষণা করতেন। আবার ডাওনিসাস লাইসোসরূপে (Dionysus Lysos) তিনি তাঁদের ছেড়ে যেতেন এবং সকলে প্রকৃতিস্থ হত। তারপর আর একটা কাহিনী থেকেও লেখক প্রমাণ সংগ্রহ করেছেন। প্রৈতোসের কন্যাদের দেবতা পাগল করে দিলে চিকিৎসক মেলাম্পোস তাঁদের পেছনে পেছনে ছুটলেন এবং দৈবাবিষ্ট নৃত্যের দ্বারা তাদের প্রকৃতিস্থ করলেন। লেখক এই ধরনের আরো প্রমাণ উপস্থাপিত করে উক্ত প্রক্রিয়াটির (cure by abreaction) ঐতিহাসিক সূত্র আবিষ্কার করতে চেষ্টা করেছেন এবং সিদ্ধান্ত করেছেন, It appears therefore that wheather he was aware of it or not when Aristotle declared that the function of tragedy was, through pity and, fear to effect the purgation of such emotions,—he was describing correctly the essential function of the dionysiac ritual out of which tragedy had evolved......in his view the function of tragedy was essentially

akin to that of initiation, from which it was in fact derived (380)—অর্থাৎ জ্ঞাতসারেই হোক আর অজ্ঞাতসারেই হোক এরিস্টটল যখন ঘোষণা করলেন—ট্র্যাজেডির উদ্দেশ্য করুণ ও ভয়ানক উপস্থাপনার মধ্য দিয়ে এই ভাবদুটিরই বিমোক্ষণ করা তখন তিনি যথাযথভাবেই যে ডাওনিসাসীয় ক্রিয়াকর্ম থেকে ট্র্যাজেডির জন্ম, তারই আসল উদ্দেশ্য বিবৃত করেছিলেন। তাঁর মতে, ট্র্যাজেডির উদ্দেশ্য আসলে যে দীক্ষানুষ্ঠান থেকে ট্র্যাজেডির জন্ম সেই দীক্ষানুষ্ঠান—উদ্দেশ্যেরই অনুরূপ। সুতরাং লেখকের সিদ্ধান্ত—in keeping with their common origin, these three rites—the orgy of the Dionysiac thiasos, initiation into the Mysteries and Tragedy—fulfilled a common function—Katharsis or purification which renewed the vitality of the participants by relieveing emetional stresses due to contradictions generated in the course social change. দেখা যাচ্ছে ক্যাথারসিস শোধনক্রিয়াবিশেষ এবং তার উপস্থিত সামাজিকগণের মধ্যে সামাজিক পরিতবর্তনজনিত যে দ্বন্দ্ব ও আবেগাবর্তের সৃষ্টি হয় তা পরিশমিত করে; সামাজিকদের মধ্যে নতুন জীবনীশক্তি সঞ্চারিত করে। এক কথায় বললে, এটা অবদমিত আবেগের মোচনের অন্যতম উপায়। লেখক বলেন—অবদমিত আবেগ মোচনের নানা উপায়ের মধ্যেই নাট্যাভিনয় একটি। ডাওনিসাসের গাজনে এই মোচন খুবই ক্লেশজনক প্রক্রিয়া হত। কারণ উপস্থিত সকলের মধ্যে—hysterical seizure—মূর্ছাবেশ ঘটত। মিস্ট্রি—দীক্ষাতেও একই অবস্থা হত। প্রায় সকলকেই সক্রিয়ভাবে অংশ গ্রহণ করতে হত। উক্ত অনুষ্ঠানের পরই যে নাট্যাভিনয়ের উদ্ভব ঘটল তাতে সক্রিয় অংশ গ্রহণ করল মুষ্টিমেয় কয়েকজন অভিনেতা, বাকী সকলে থাকল নিষ্ক্রিয়। তবে expressing those emotions of pity and fear which are evoked in them by the climax of the plot—তারা নাট্যগত ভাবপ্রবাহের সঙ্গে সমভাবে আন্দোলিত।

ক্যাথারসিস তত্ত্বটি লেখক বলেন আধুনিক মনোবিজ্ঞানও স্বীকার করেছে। সামাজিক উৎসব-অনুষ্ঠানের মধ্যে দিয়ে অবদমিত বাসনাকামনার পরোক্ষ পরিতৃপ্তি বা বিমোক্ষণ ঘটে—এ মনস্তত্ত্বসম্মত ধারণা।

শ্রেণীসংগ্রামের ফলে ব্যক্তির মধ্যে আবেগাবর্ত সৃষ্টি হয়; তাই ব্যক্তি যখন এমন দৃশ্য দেখে যেখানে মানুষের দ্বন্দ্ব-সংক্ষোভ, ভগবানের বিরুদ্ধে, নিয়তির বিরুদ্ধে পরিবেশের বিরুদ্ধে মানুষের অসন্তোষ একটি অতিকাম্য সামঞ্জস্যের মধ্যে শান্ত-সমাহিত ভাব ধারণ করে তখন ঐ আবেগাবর্ত থেকে সে পরোক্ষভাবে মুক্ত হয়ে থাকে। সমাজ ও ব্যক্তির মধ্যে যে সম্পর্ক তা সুসমঞ্জস নয়—ফলে অবদমন অবশ্যম্ভাবী; কিন্তু ব্যক্তিকে সমাজের সঙ্গে খাপ খাওয়াতেই হবে; সামাজিক উৎসব অনুষ্ঠান ব্যক্তির অবদমিত বাসনাকে বিমোক্ষিত করে ব্যক্তিকে অভিযোজনের উপযুক্ত করে তোলে।

লেখকের মতে—As society grows more complex it develops fresh contradictions......These internal maladaptations resulting from social development accumulate to a point at which they precipitate a reorganisation of society itself and after they have been thus resolved, there emerges a new set of contradictions operating on the higher level......*It is these contradictions that find expressions in arts.

শিল্পে এই শ্রেণীদ্বন্দ্বেরই রূপ প্রকাশ পায়। শিল্পীরা শ্রেণীদ্বন্দ্বে সক্রিয় বা নিষ্ক্রিয়ভাবে যোগ দিয়ে থাকেন। শিল্পী শেলীর মত জগতকে পরিবর্তিত করতেই চেষ্টা করুন অথবা কীটসের মত জগতের সমস্যা থেকে পলায়ন করুন বা মিলটনের মত স্থিতাবস্থাকে সমর্থন করতেই চেষ্টা করুন অথবা শেক্‌সপীয়রের মত জগতকে যথাযথভাবে প্রকাশ করতেই চেষ্টা করুন—শিল্পীর বৈশিষ্ট্যই এই যে তিনি পরিবেশের সঙ্গে ব্যক্তির দ্বন্দ্বের রূপটিকে অসাধারণ হৃদয়বত্তা ও প্রকাশক্ষমতা নিয়ে প্রকাশ করে থাকেন—create in fantasy the harmony denied to him in a world out of joint. শিল্পীর এই মানসসৃষ্টির সঙ্গে একাত্মক হয়ে দর্শক নিজেদের মধ্যে সেই বাঞ্ছিত সামঞ্জস্য ফিরে পায়।

বাস্তবিক এরিস্টটলের সামান্য একটা কথা নিয়ে কী অসামান্য আলোড়নই না হয়েছে। বিশেষ লক্ষণীয় এই যে যাঁরা বাদ-প্রতিবাদে অংশ গ্রহণ করেছেন তাঁদের প্রায় সকলেই সাহিত্যের উদ্দেশ্য সম্বন্ধে নিজের যে মনোভাব সেই মনোভাব নিয়েই শব্দটির তাৎপর্য বিচার করেছেন। যাঁরা আনন্দ ছাড়া অন্য কিছুকে সাহিত্যের উদ্দেশ্য বলে স্বীকার করতে চান না তাঁরা 'ক্যাথারসিস' কথাটিকে তত গুরুত্ব দেননি। লুকাস, নিকল প্রভৃতি এই দলে পড়েন। শোধন বা বিমোক্ষণ ব্যাপারটিকে তাঁরা 'insignificant feature of tragedy' বলে মনে করেন।

আলোচনাসংক্ষেপ ও অভিমত

অন্যপক্ষে পাওয়া যায় অধ্যাপক ডিকসন ও টমসনকে।
তাঁরা সাহিত্যকে নিছক আনন্দের ব্যাপার বলে মনে করেন না। তাঁদের ধারণা সাহিত্যের আপাতউদ্দেশ্য আনন্দদান বটে কিন্তু আসলে সাহিত্য সামাজিক জীবনকে সংশোধন ও পরিবর্ধন করতেই চেষ্টা করে। প্রথমপক্ষ ট্র্যাজেডির লক্ষণ নিরূপণে আনন্দকে মুখ্য উদ্দেশ্য না করায় এরিস্টটলের প্রতি বিরক্ত। দ্বিতীয়পক্ষ সমাজের মঙ্গলকে উদ্দেশ্য করায় তাঁর প্রতি বিশেষ অনুরক্ত। প্রথমপক্ষ শব্দটির প্রয়োগে খুব

* Since these works of arts embody the spiritual labour that has gone to their production, they enable the other members of the community through the experience of seeing or hearing them, which is labour less in degree but similar in kind, *to achieve the some harmony* of which they two are in need, but without the power of constructing it for themselves.

গুরুত্ব দেন না। কেন এরিস্টটল শব্দটি ব্যবহার করেছেন তা ব্যাখ্যা করতে গিয়ে এঁদের কেউ কেউ বলেছেন—প্লেটোর মত খণ্ডন করার বিশেষ উদ্দেশ্যেই তিনি 'ক্যাথারসিস' কথাটি প্রয়োগ করেছেন তথা নৈতিক সংবেদন বা কার্যকারিতার প্রতি বিশেষ জোর দিয়ে ফেলেছেন। কিন্তু আমরা বলতে পারি এই মন্তব্য আর যাই করুক বা না করুক এইটুকু অবশ্যই প্রমাণ করে—সাহিত্যের সামাজিক উপযোগিতা সম্বন্ধে এরিস্টটল বিশেষভাবেই সচেতন ছিলেন। আর একথা বললেও চলবে না যে তিনি শৈল্পিক আনন্দ সম্বন্ধে অবহিত ছিলেন না।

পোয়েটিক্‌সের চতুর্থ পরিচ্ছেদে তিনি স্পষ্টভাবেই বলেছেন—no less universal is the pleasure felt in things imitated—এবং অনুকৃত বিষয় যে আনন্দ দেয় তার কারণ—to learn gives the loveliest pleasure. নাট্যের অন্যতম উদ্দেশ্য যে আনন্দ সৃষ্টি করা এ বিষয়েও তিনি সচেতন। চতুর্দশ পরিচ্ছেদে (XIV) তিনি লিখেছেন—We must not demand of tragedy any and every kind of pleasure, but only that which is proper to it. And since the pleasure which the poet should offer is that which comes from pity and fear through imitation.........

সুতরাং একথা বলা উচিত নয় যে এরিস্টটল সাহিত্যের উদ্দেশ্যকে শুধু নৈতিক সংবেদনেই সীমাবদ্ধ করে ফেলেছেন; বরং এই কথাই বলা সংগত যে আধুনিক সমালোচকদের মত যখন ঐকদেশিক, এরিস্টটল সেখানে সর্বতশ্চক্ষু এবং অধিক পরিমাণেই বৈজ্ঞানিক সংস্কারসম্পন্ন। পোয়েটিক্‌সের সঙ্গে যাদের নিবিড় পরিচয় আছে তাঁরাই জানেন—এরিস্টটল সামাজিক বিবর্তনের পরিপ্রেক্ষিতেই শিল্প সাহিত্যের ক্রমবিকাশ দেখাতে চেষ্টা করেছেন। সুতরাং তাঁর চোখে সমাজ ও সাহিত্যের পারস্পরিক সম্পর্কটি না ধরা পড়ে যায়নি। তবে যায়নি বলেই আনন্দ সৃষ্টির সঙ্গে সঙ্গেই সাহিত্য যে নৈতিক সংবেদনও সঞ্চার করে থাকে তাও ধরতে পেরেছিলেন।

কিন্তু এই কথাটিই এখানে বিশেভাবে বলবার আছে যে—এরিস্টটল ট্র্যাজেডির লক্ষণ নিরূপণে শুধু এইটুকুই বলেছেন ট্র্যাজেডিতে ভয়ানক ও করুণ-ঘটনার অনুকরণ করা হয় তথা উক্ত ভাবদুটির বিমোক্ষণ করা হয়। বিমোক্ষণ কি ভাবে ও কি কি উপকার হয় সে সম্বন্ধে তিনি কোন কথাই বলেননি। তা বলেছেন ভাষ্যকারগণ—বিমোক্ষণে সামাজিক ব্যক্তির নৈতিক উন্নতি কিভাবে হয়-না-হয়, ভাষ্যকারদের ভাষ্যেই তা ব্যক্ত হয়েছে। এরিস্টটল শুধু—'effecting the proper purgation of these emotions' বলেই চুপ আর নানাজনে নানাঅর্থে টেনে বার করেছেন।

কেউ বলেছেন এরিস্টটল নীতিবাগীশ সমাজসংস্কারক দৃষ্টিভঙ্গী নিয়ে কথাটি বলেছেন, বিশেষতঃ চিকিৎসকের তথা নৈতিক দৃষ্টিভঙ্গী নিয়েই বলেছেন। কেউ বলছেন ট্র্যাজেডির লক্ষণনিরূপণে কথাটির বিশেষ কোন গুরুত্ব নেই—কারণ

ট্র্যাজেডির উদ্দেশ্য অবদমিত বাসনার মোক্ষণ বা সুনীতি প্রচার নয়। মুখ্য উদ্দেশ্য আনন্দদান। কেউ কেউ কেঁচো খুঁড়তে, সাপ বার করে ছেড়েছেন। আদিম দীক্ষানুষ্ঠান,—প্রাচীন চিকিৎসাপদ্ধতি প্রভৃতি নানা বিষয়ের পটভূমিতে ক্যাথারসিস তাৎপর্য নিরূপণের চেষ্টা করেছেন। অবশ্যই স্বীকার করতে হবে—পাণ্ডিত্যের পরিমাণ কম-বেশী সকলের মধ্যেই আছে।

আমার মনে হয়—ক্যাথারসিস কথাটিকে এরিস্টটল প্লেটোর মত খণ্ডনের উদ্দেশ্যে অর্থাৎ সাহিত্য আবেগকে প্রশ্রয় দেয় না, আবেগকে প্রশমিতই করে—এ কথা বলার জন্যই ব্যবহার করেননি অথবা অবদমিত বাসনা-কামনার মোক্ষণের তথা সমাজের নৈতিক ভারসাম্য বজায় রাখার অর্থেও প্রয়োগ করেননি, সাহিত্য-শিল্প-বিশেষজ্ঞের দৃষ্টিভঙ্গীতেই শব্দটি প্রয়োগ করেছেন এবং রসনিষ্পত্তির অর্থেই প্রয়োগ করেছেন। ট্র্যাজেডি ভয়ানক ও করুণ ঘটনার অনুকরণ বটে কিন্তু যেমন তেমন অনুকরণ নয়—রসোত্তীর্ণ অনুকরণ। যেদুটি ভাব ট্র্যাজেডিতে রসরূপ লাভ করে তা হচ্ছে ভয় ও শোচনা। এখন সেই ভাব রসরূপ পেয়েছে কি পায়নি তা বুঝার একমাত্র উপায়—দর্শকদের মধ্যে অনুরূপ ভাবের উদ্রেক। ভয়ানক ও করুণরস সার্থকভাবে নিষ্পন্ন হয় তখনই যখন দর্শকদের চিত্তে ভয় ও শোচনার ভাব যথেষ্ট মাত্রায় উদ্রিক্ত হয়। অন্যথা সৃষ্টিকে রসোত্তীর্ণ বলা চলে না।

এরিস্টটল এই রসনিষ্পত্তি অর্থেই শব্দটি প্রয়োগ করেছেন এবং বলতে চেয়েছেন ট্র্যাজেডিতে ভয়ানক ও করুণ ঘটনার এমন অনুকরণ হওয়া চাই-ই, যা দর্শকের চিত্তে ভয়ের ও শোচনার উদ্রেক করতে সমর্থ। পোয়েটিক্স থেকে প্রমাণ দেওয়া যেতে পারে। চতুর্দশ পরিচ্ছেদে ট্র্যাজেডির রসের স্বরূপ আলোচনা প্রসঙ্গে এরিস্টটল লিখেছেন—And since the pleasure which the poet should afford is that which comes from pity and fear through imitation it is evident that this quality must be impressed upon the incidents—অর্থাৎ যেহেতু ট্র্যাজেডির আনন্দ, করুণের ও ভয়ানকের অনুকরণ থেকে উদ্ভূত, সেই কারণে ঘটনাগুলো যাতে ভয়ানক ও করুণ হয় সে বিষয়ে অবহিত থাকতে হবে। লক্ষ্য করার বিষয় এই যে ঘটনা (incidents)র ভয়ানক ও করুণ রসে রসিত না হওয়া পর্যন্ত যে সার্থক সৃষ্টি হবে না এই কথাটিই তিনি এখানে বিশেষভাবে বলতে চেয়েছেন। আর দর্শকদের ক্যাথারসিস—অর্থাৎ দর্শকদের মধ্যে যে ভয়ের ও শোকের স্থায়িভাব আছে তাদের উদ্রেকই যে রসাত্মকতার বড় প্রমাণ —এওতো প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতা। ইউরিপিডিসের কতকগুলো নাটকের বিয়োগান্ত পরিণতিকে সমর্থন করার প্রসঙ্গে এবং তাকেই 'right ending' বলে সিদ্ধান্ত করে তিনি লিখেছেন—"The best proof is that on the stage and in dramatic competition such plays, if well-worked not are the most tragic in effect" এবং ইউরিপিডিস সম্পর্কে মন্তব্য করেছেন "faulty

though he may be in the general management of his subject, yet is felt to be the most tragic of the poets.

দেখা যাচ্ছে তিনি effectএর অনুপাতেই রসসৃষ্টির পরিমাণ ও সাফল্য বিচার করে দেখেছেন। বলা বাহুল্য দর্শকদের মধ্যে ভাবাবেশ বা ভাবোদ্রেক দেখেই effect হিসেব করা সম্ভব। তাঁর উক্তির তাৎপর্য এই যে ইউরিপিডিসকে সকলে বড় নাট্যকার বলত, এই কারণেই যে তিনি দর্শকদের চিত্তে ভয়ানক ও করুণ রসকে খুব তীব্রভাবে সঞ্চার করতে সমর্থ ছিলেন অর্থাৎ দর্শকের মধ্যে ভয় ও শোচনাকে তিনি সুতীব্রভাবে উদ্রিক্ত করতে পারতেন। বস্তুতঃ ক্যাথারসিস সার্থক সৃষ্টির কষ্টি-পাথর এবং এই কথা মনে রেখেই এরিস্টটল ক্যাথারসিস কথাটি প্রয়োগ করেছিলেন। অবশ্য এ কথা অনস্বীকার্য যে হিপোক্রেটিস্ পন্থীদের চিকিৎসাপদ্ধতির সঙ্গে এই রসনিষ্পত্তি ব্যাপারটির সাদৃশ্য আছে—স্থায়িভাবের উদ্রেক বা উদ্‌বোধন ও মোক্ষণ দুই ব্যপারেই লক্ষিত হয়। এই সাদৃশ্য আছে বলেই হয়ত এরিস্টটল শব্দটিকে সাহিত্যশাস্ত্রে চালু করতে চেষ্টা করেছিলেন। কিন্তু তাই বলে ব্যক্তিগত তথা সামাজিক অবদমিত ভাবের মোক্ষণ তথা সমাজের নৈতিক ভাবসাম্য রক্ষা করাই ট্র্যাজেডির উদ্দেশ্য—এই কথা বলবার জন্যই তিনি ক্যাথারসিস শব্দটিকে ব্যবহার করেছিলেন এ কথা স্বীকার করার মত যুক্তি পাওয়া যায় না। বরং রসনিষ্পত্তির অর্থে ক্যাথারসিস শব্দের প্রয়োগের পক্ষেই যুক্তি বেশী আছে। ট্র্যাজেডির সাফল্য নির্ভর করে—ভয়ানক ও করুণ রস সৃষ্টিতে একথা বারবার এরিস্টটল বলেছেন। ঘটনা-বিন্যাসের আলোচন'প্রসঙ্গে দৃশ্যপ্রাধান্যের নিন্দা করে তিনি বলেছেন যে যাঁরা terrible সৃষ্টি করতে 'monstrous' সৃষ্টি করে বসেন তাঁরা ট্র্যাজেডির উদ্দেশ্য (purpose of tragedy) কিছুই জানেন না। ট্র্যাজেডির মুখ্য উদ্দেশ্য এমন ঘটনার উপস্থাপনা করা যাতে দর্শকরা will thrill with horror and melt to pity at what takes place. এখানে স্পষ্টই দেখা যাচ্ছে ট্র্যাজেডির উদ্দেশ্য ক্যাথারসিস এবং সেই ক্যাথারসিসের অর্থ—দর্শকদের মধ্যে ভয় ও করুণার উদ্রেক। (এই মতবাদটিকে ভাবরেচন মতবাদ বলা যেতে পারে)।

ট্র্যাজেডির নায়ক সম্বন্ধে এরিস্টটলের অভিমত :—এরিস্টটলের মতে ট্র্যাজেডির বিলক্ষণ লক্ষণ ভয়ানক ও করুণ ঘটনার অনুকরণ। কারুণ্য উদ্রিক্ত করতে হলে নায়কের প্রতি সহানুভূতি জাগাতেই হবে—তার ভাগ্যবিপর্যয়ের ফলে দর্শকদের মধ্যে এমন একটা ভাব আসা চাই যে লোকটির ঐরকম ভাগ্যবিপর্যয়ের মূলে লোকটির যেটুকু দায়িত্ব আছে, তদপেক্ষা অধিক দায়িত্ব আছে পারিপার্শ্বিক অবস্থার—লোকটি আসলে মন্দ নয় এবং সেদিক থেকে এতবড় ভাগ্যবিড়ম্বনা ঘটা বাস্তবিক শোচনীয়। এই মনোভাব ছিল বলেই এরিস্টটল ট্র্যাজেডির নায়কনির্বাচন সম্বন্ধে নিম্নলিখিত নির্দেশ দিয়ে গেছেন—

(ঘ) ট্র্যাজেডির নায়ক

ক ॥ **অতিধার্মিক ব্যক্তির** ঐশ্বর্যভোগ থেকে দারিদ্র্যে পতনের ও দুর্দশার দৃশ্য—ট্র্যাজেডি হয় না—শুধু নীতিবোধকেই অকারণে আঘাত করে মাত্র।

খ ॥ অতিমন্দ ব্যক্তির দারিদ্র্য-দুর্দশা থেকে ঐশ্বর্যভোগে উপস্থিত হওয়ার দৃশ্যও ট্র্যাজেডি নয়। তা ট্র্যাজেডির আত্মার সম্পূর্ণ বিপরীত।

গ ॥ অতিশয়তানের অধঃপতন ও ভাগ্যবিড়ম্বনাও ট্র্যাজেডি হয় না।

বিধি *ট্র্যাজেডির নায়ক হবেন—

ক ॥ 'a man who is not eminently good and just—যিনি অতিশয় সাধু ও অতি ন্যায়পরায়ণ নন এবং যিনি

খ ॥ 'one who is highly renowned and prosperous' অর্থাৎ সুবিখ্যাত ও ঐশ্বর্যবান। তবে দ্বিতীয় বিধিটির ব্যতিক্রমও আছে এবং তিনি নিজেই তা উল্লেখ করেছেন। প্রথমতঃ নায়ক সুবিখ্যাত অর্থাৎ ঐতিহাসিক মর্যাদাসম্পন্ন না হলে যে চলবেই না এমন কোন কথা নেই। Agathonএর অ্যানথিউস (Autheus) নাটকখানি বড় প্রমাণ। এই নাটকে ঘটনা ও চরিত্র কাল্পনিক বটে কিন্তু—'Yet they give none the less pleasure' সুতরাং we must not therefore, at all costs keep to the received legends which all the usual subjects of tragedy—প্রচলিত বিখ্যাত বিখ্যাত কাহিনী ছাড়া ট্র্যাজেডি হতে পারে না একথা ঠিক নয় এবং ঐসব কাহিনীর সীমায় আবদ্ধ থাকা—it would be absurd. অতএব বলা যেতে পারে এরিস্টটলের মতে ট্র্যাজেডির নায়ক সুবিখ্যাত ঐতিহাসিক ব্যক্তিও হতে পারেন আবার কাল্পনিকও হতে পারেন। দ্বিতীয়তঃ, নায়কের ঐশ্বর্যের কথা। ঐশ্বর্য সামাজিক প্রতিপত্তির অন্যতম প্রধান নিদর্শন বটে কিন্তু একমাত্র নিদর্শন যে নয় তাও এরিস্টটল জানতেন। অনুকরণের বিষয় ক্রিয়াশীল মানুষ এবং সেই মানুষ দুরকম—'either of a higher or a lower type'। উচ্চ শ্রেণীতে ও নীচ শ্রেণীতে এই বিভাগ, নৈতিক চরিত্রের ভিত্তিতেই বিভাগ। সুতরাং বলা যেতে পারে—higher ব্যক্তি তাঁর মতে তিনিই যাঁর নৈতিক ঐশ্বর্য বেশী এবং lower সেই নৈতিক ঐশ্বর্যের দিক দিয়ে নিঃস্ব বা দীন। কিন্তু একথা অবশ্যই স্বীকার্য যে যেখানে তিনি prosperous অর্থাৎ ঐশ্বর্যশালী কথাটি ব্যবহার করেছেন সেখানে নৈতিক চরিত্রের অর্থে করেননি।

এই প্রসঙ্গেই সর্বাপেক্ষা উল্লেখযোগ্য এই যে এই ধরনের নায়কের যে পতন বা ভাগ্যবিপর্যয় ঘটবে তা নায়কের দুষ্কৃতির বা নীচ আচরণের ফল হলে চলবে না। ভাগ্যবিপর্যয়ের মূল কারণ হওয়া চাই কোন ভুলভ্রান্তি অথবা কোন চারিত্রিক প্রবণতা —['whose misfortune is brought about not by vice or depravity, but some error or frailty. (XIII—৪৬) It should come about as the result of vice, but of some great error or frailty in a character (XIII—৪৭)] এই বিধিটিও, বলা বাহুল্য করুণা উদ্রেকের লক্ষ্যের দিকে নজর রেখেই করা হয়েছে। নায়কের সঙ্গে সহানুভূতির যোগ একেবারে ছিঁড়ে গেলে কোনভাবেই করুণা উদ্রিক্ত হতে পারে না এবং নায়কের দুষ্কৃতি ও নীচাশয়তা সহানুভূতির যোগ ছিঁড়ে দেয় বলেই এই নিষ্ঠবাক্য।

ট্র্যাজেডি ভয়ানক এবং (অথবা) করুণ ঘটনার উপস্থাপনা—ঘটনাবন্ধ বা বৃত্তবন্ধ—প্রধানতঃ দুরকম হতে পারে। প্রথমতঃ সরল, অর্থাৎ যে বন্ধে ঘটনাগুলো ক্রমান্বয়ে সাজানো থাকে এবং দ্বিতীয়তঃ যৌগিক অর্থাৎ যে বন্ধে ক্রম-বিপর্যাস (reversal of situation) এবং অভিজ্ঞান (Discovery) প্রভৃতি ব্যাপারথাকে। প্রথম শ্রেণীর ট্র্যাজেডির বাঁধুনি যৌগিক হওয়া উচিত।

(ঙ) ট্র্যাজেডির বৃত্তবন্ধ বা ঘটনাবিন্যাস

১। ঘটনা-ঐক্য—(নায়ক-ঐক্য নয়) বজায় থাকা আবশ্যক এবং

২। উদ্দেশ্য-ঐক্যও থাকা চাই (single in its issue).

৩। ঘটনাবিন্যাস episodic না হওয়াই বাঞ্ছনীয় (ঘটনা যেখানে কার্যকারণ-নিয়ত নয়—succeed one another without probable or necessary sequence—সেই ঘটনাই episodic)।

৪। ট্র্যাজেডির উদ্দেশ্য ভয়জনক ও করুণাজনক ঘটনার উপস্থাপনা। ভয় ও করুণা সুষ্ঠুভাবে উদ্রেক করা তখনই সম্ভব হয় যখন ঘটনা আকস্মিকভাবে অথচ কার্যকারণ নিয়ত ভাবেই ঘটে। এই ধরনের কাহিনীতে বা বৃত্তে tragic wonder বিস্ময়ের তথা চমৎকারিত্বের মাত্রা বেশী থাকে। প্রথম শ্রেণীর ট্র্যাজেডির ঘটনা-বিন্যাস, বিস্ময়, ভয় ও করুণা, তিনভাবের উদ্রেক বাঞ্ছনীয়।

৫। ট্র্যাজেডির উপসংহার—বিয়োগান্ত বা বিষাদান্ত হওয়াই বাঞ্ছনীয়। মিলনান্ত পরিণাম না হতে পারে এমন নয় তবে যে নাটক end unhappily তাই-ই অধিকতর ট্র্যাজিক। এইরকম উপসংহারই—right ending. যে নাটকের উপসংহারে প্রতিস্পর্ধীরা অর্থাৎ নায়ক-প্রতিনায়ক শত্রুভাব বিসর্জন দিয়ে শান্ত সমাধানের মধ্যে মঞ্চ থেকে নিষ্ক্রান্ত হয় সেখানে—ঠিক true tragic pleasure পাওয়া যায় না।

৬। ভয় ও করুণা দৃশ্যদ্বারাও উদ্রিক্ত করা যেতে পারে। কিন্তু তা অক্ষম কবিরাই করে থাকেন—সে অক্ষমতারই পরিচয় দৃশ্যদ্বারা ভাবোদ্রেক করা অধম কবিত্ব। ঘটনা বা পরিস্থিতি পরিকল্পনা এমনভাবে করতে হবে যে ঘটনার অন্তর্নিহিত বৈশিষ্ট্য (inner structure of the piece) থেকেই ভাব উদ্রিক্ত হবে। অর্থাৎ ঘটনা চোখে না দেখেও শুধু কাহিনীটি শুনেই দর্শকদের চিত্ত—'will thrill with horror and melt to pity at what takes place'. যাঁরা ভয়ানক (terrible) সৃষ্টি করতে বিকট (monstrous) সৃষ্টি করে বসেন তাঁরা ট্র্যাজেডির উদ্দেশ্য বিষয়ে সচেতন নন—কারণ ট্র্যাজেডির বিশেষ উদ্দেশ্য ভয়ঙ্কর ও করুণ ঘটনার অনুকরণ।

৭। ঘটনাবিন্যাসে অনুচিত (ও অবিশ্বাস্য) কিছু থাকা বাঞ্ছনীয় নয় (within the action there must be nothing irrational).

৮। কবিকে যথাসাধ্য সবগুলোকে চিত্তাকর্ষক উপাদান প্রয়োগের দিকে লক্ষ্য রাখতে হবে, সবগুলোর প্রয়োগ সাধ্যে না কুলোলে অন্ততঃ অধিকসংখ্যক ও প্রধান প্রধান উপাদানগুলোর প্রয়োগ অবশ্যই কর্তব্য (The poet should endeavour,

if possible, to combine all poetic elements, or failing that, the greatest number and those of the most important, the more so in face of the cavilling criticism of the day).

৯। ট্র্যাজেডি ঘটনার (action) অনুকরণ। ঘটনার উৎপত্তি চরিত্র থেকে হলেও মুখ্য উপস্থাপ্য ঘটনা—চরিত্র নয়।

(চ) ট্র্যাজেডির শ্রেণীবিভাগ

এরিস্টটলের মতে ট্র্যাজেডি চাররকম (four kinds of tragedy)

এক ॥ কমপ্লেকস বা যৌগিক। এর বৃত্ত যৌগিক অর্থাৎ ঘটনাবিপর্যাস ও প্রত্যভিজ্ঞান প্রভৃতি উপাদান থাকায় এতে বিস্ময়ের মাত্রা (element of wonder) অধিকমাত্রায় থাকে। এই ট্র্যাজেডিকেই এরিস্টটল Perfect Tragedy বলেছেন।

দুই ॥ প্যাথেটিক বা কারুণ্য-প্রধান ট্র্যাজেডি। এই ট্র্যাজেডির উদ্দেশ্য মুখ্যতঃ করুণ রস সৃষ্টি করা (motive is passion) 'Ajax' ও Ixion দৃষ্টান্ত।

তিন ॥ এথিকাল বা নৈতিক। এই ট্র্যাজেডির মুখ্য উদ্দেশ্য নীতির প্রতিষ্ঠা (motives are ethical)। 'Phthiotides' ও 'Peleus' দৃষ্টান্ত।

চার ॥ সিম্পল বা সরল—ঘটনাবিন্যাসে কোন আকস্মিকতা নেই ঘটনা ক্রমান্বয়ে ঘটে যায়।

আর একপ্রকার দৃশ্যপ্রধান ট্র্যাজেডিও আছে। এতে দৃশ্য-চমৎকারিত্বের (spectacular element) দ্বারা অর্থাৎ বাহ্যউপকরণ দিয়ে রসসৃষ্টির চেষ্টা করা হয়। যেমন 'The Phorcides', 'The Prometheus' প্রভৃতি দৃষ্টান্ত।

বিঃ দ্রঃ বিশেষ লক্ষণীয় এই যে এরিস্টটলের পরে যাঁরা ট্র্যাজেডির রস নিয়ে আলোচনা করেছেন—Spirit of Tragedy আবিষ্কার করতে চেষ্টা করেছেন (অধ্যাপক নিকলের থিওরি অফ্ ড্রামা দ্রষ্টব্য) তাঁরা এরিস্টটলের এই শ্রেণীবিভাগ ও 'Perfect Tragedy' আলোচনাকেই ভিত্তিরূপে গ্রহণ করেছেন। নিকল বলেন ট্র্যাজেডির রস ভয়ানক ও করুণ নয়—ট্র্যাজেডির রস অদ্ভুত অর্থাৎ ট্র্যাজেডির উদ্দেশ্য 'are' বিস্ময়ভাবকে জাগানো, তখন তিনি এরিস্টটলের যৌগিক ট্র্যাজেডির একটি লক্ষণের ওপর জোর দিয়েই কথাটি বললেন। দ্বিতীয়তঃ পরবর্তীকালের 'মেলোড্রামা' (ট্র্যাজেডির অনভিজাত জাতি) জাতিকে এরিস্টটল-কথিত দৃশ্যসর্বস্ব ট্র্যাজেডিরই পরিবর্ধিত সংস্করণ বলা যেতে পারে। তৃতীয়তঃ ট্র্যাজিক ও প্যাথেটিকের মধ্যে যে ভেদ কল্পনা করা হয়ে থাকে তারও উৎস এরিস্টটলের এই শ্রেণীবিভাগ। চতুর্থতঃ পরবর্তীকালে রেনেসাঁসযুগে ও তৎপরবর্তীকালে ট্র্যাজেডির যে আলোচনা হয়েছে তা এরিস্টটলের উল্লিখিত সূত্রটিকে কেন্দ্র করেই হয়েছে আর আলোচ্যবিষয় হয়েছে এরিস্টটলের নানাবিষয়ক সিদ্ধান্তগুলো, যেমন (১) ট্র্যাজেডির নায়ক (২) ট্র্যাজেডির গঠন—ঘটনা-বিন্যাস (এ্যাকৃশন) (৩) ট্র্যাজেডির উপসংহার (৪) ট্র্যাজেডির ভাব ও রস (৫) ট্র্যাজেডির স্বরূপ (৬) ট্র্যাজেডির শ্রেণীবিভাগ

(৭) ট্র্যাজেডি-আনন্দ স্বরূপ (৮) ট্র্যাজেডির উদ্দেশ্য। উল্লিখিত বিষয়ে এরিস্টটল যে-সকল সিদ্ধান্ত করেছেন তা আজ সর্বাংশে গৃহীত না হলেও মূলতত্ত্বের আলোচনায় বলা চলে তাঁর স্থান এখনো পুরোভাগেই আছে। পূর্বেই বলা হয়েছে পরবর্তীকালে Spirit of Tragedy আলোচনায় অনেকেই পদক্ষেপ করেছেন, কিন্তু যে কথা সেখানে বলা হয়নি এবং যে কথা পরে বিশেষভাবে আলোচনা করা হবে সে এই যে এরিস্টটলের 'Perfect Tragedy'র লক্ষণটির শুধু element of wonder টুকুকেই যাঁরা ট্র্যাজেডির 'ভাব' বলে সিদ্ধান্ত করেছেন, তাঁরা এরিস্টটল অপেক্ষা বেশী কিছু তো বলেনইনি বরং শুধু 'বিস্ময়'কে ট্র্যাজেডির একমাত্র ভাব বলে প্রচার করায় ট্র্যাজেডি-রসের স্বরূপকে যে উপলব্ধি করতে পারেননি তাই ধরা দিয়ে বসেছেন।

এরিস্টটলের পরে ও রেনেসাঁসের আগে

এরিস্টটলের পরে প্রথম উল্লেখযোগ্য, কুইন্টুস হোরোসিউস ফ্লাকুস হোরেস (৬৫ খৃঃ পূঃ)। তাঁর 'কাব্যকলা' নামের গ্রন্থ (The art of Poetry, ২৪-২০ খৃঃ পূঃ) এরিস্টটলের পোয়েটিক্‌সের পরেই সাহিত্য-শাস্ত্রের ইতিহাসে স্মরণীয় হয়ে আছে। কিন্তু একথাও মনে রাখা দরকার হোরেসের গুরুত্ব তত্ত্বদর্শীহিসেবে তত বেশী নয়। হোরেসের গুরুত্ব ঐতিহাসিক।

হোরেসের পরে মধ্যযুগের প্রথম উল্লেখযোগ্য এলিয়াস ডোনেটাস্ (চতুর্থ শতাব্দীর মধ্যভাগ)। তাঁর রচনা 'আর্‌স গ্রামাটিকা' (সংগ্রহ) টেরেন্সের নাটক সমালোচনা এবং 'ডি. কমেডিয়া এই ট্র্যাজেডিয়া' (অসম্পূর্ণ) মধ্যযুগের সাহিত্যশাস্ত্রের বিশেষ উল্লেখযোগ্য নিদর্শন। তাঁর শেষোক্ত রচনা 'On Comedy and Tragedy' নামে Mildred Rogers কর্তৃক অনূদিত হয়েছে এবং 'European Theories of the Drama' গ্রন্থে প্রথম প্রকাশিত হয়েছে এই 'কমেডি ও ট্র্যাজেডির' নিবন্ধে ট্র্যাজেডির আলোচনা অতি সামান্য—কমেডির আলোচনাই প্রায় সবটুকু স্থান অধিকার করে আছে। কমেডির শ্রেণীবিভাগের ঐতিহাসিক আলোচনা ডোনেটাসের 'কমেডি ও ট্র্যাজেডি'র নিবন্ধের প্রয়োজন অবশ্যই স্বীকার্য।

ডোনেটাসের পরে—দাঁতে এলিঘিয়েরি'র ১২৬৫ খৃঃ) নাম উল্লেখ করা যেতে পারে। তাঁর এই উল্লেখ ও ঐতিহাসিক ধারা রক্ষার খাতিরেই। তাঁর Epistle to Can. Grande (১৩১৮) [দাঁতের পত্রাবলী সি. এস. লেথাস্ অনূদিত ১৮৯২]তে কমেডি ও ট্র্যাজেডি সম্বন্ধে, বিশেষতঃ কমেডি ও ট্র্যাজেডির উৎপত্তি সম্বন্ধে সামান্য দু-একটি মন্তব্য পাওয়া যায়।

রেনেসাঁস যুগে ট্র্যাজেডি তত্ত্ব

রেনেসাঁস যুগে ট্র্যাজেডির তত্ত্ব নিয়ে কম আলোচনা হয়নি; বিশেষত ইতালীতে ডেনিয়েল্লো (১৫৩৬), গিরাল্ডিসিন্থিও বোবোয়তেল্লি (১৫৪৮), স্ক্যালিগের, মিন্টুর্নো

(১৫৪৯), কস্টেলভেত্রো (১৫৭০) প্রভৃতি সাহিত্যমীমাংসকেরা ট্র্যাজেডির নানাদিক সম্বন্ধে নানা কথার অবতারণা করেন। ফরাসীদেশে সেবিলেট (Sebillet : The Art of Poetry) এবং ভি. লা. তেইল্লে (The Art of Tragedy)।

(ক) ট্র্যাজেডির বৃত্ত ও নায়ক সম্বন্ধে।

ডেনিয়েল্লো (১৫৩৬) ট্র্যাজেডি ও কমেডির মধ্যে পার্থক্য নির্দেশ করতে গিয়ে লিখেছেন কমেডি-লেখকেরা অতি সাধারণ ও পারিবারিক বিষয় নিয়ে এবং ট্র্যাজেডির লেখকেরা বড বড় রাজার মৃত্যু এবং বড় বড় রাজ্যের পতন নিয়ে লেখেন—"The deathes of high kings and ruin of great empires."

(খ) অধিকন্তু রস-সবলতা অর্থাৎ গুরুরসের মধ্যে লঘুরস মিশিয়ে দেওয়া সর্বথা পরিত্যাজ্য এবং অপ্রীতিকর, নিষ্ঠুর, অসম্ভব এবং জঘন্য ঘটনাকে দৃশ্য করা বিধেয় নয়। ডেনিয়েল্লোর এই সিদ্ধান্ত অবশ্য এরিস্টটলের সিদ্ধান্ত দ্বারা প্রভাবিত হয়নি। লক্ষণীয়, ট্র্যাজেডির উপস্থাপ্যঘটনা যে রাজ-রাজড়ার শোচনীয় ভাগ্যবিপর্যয়ের কথা তখনই বেশ সুপ্রথিত।

গিরালডি সিন্টিও (১৫৪৩) বলেন ট্র্যাজেডির অনুকরণীয় বিষয়—সুবিখ্যাত ও রাজকীয় ঘটনা এবং সুবিখ্যাত কথাটিকে বিশেষভাবে ব্যাখ্যা করেই বলেন—ট্র্যাজেডির বিষয় 'সুবিখ্যাত' এ কথা বলার তাৎপর্য এই নয় যে ঘটনাগুলো নীতির হিসেবে বড় বা ছোট, তাৎপর্য এই যে ঘটনাগুলো উচ্চবংশীয় ব্যক্তির ঘটনা। অর্থাৎ গিরালডির মতে নায়কের শ্রেণীমর্যাদাই ট্র্যাজেডির বিলক্ষণ বৈশিষ্ট্য। শ্রেণীমর্যাদা বা বংশমর্যাদাকে বিলক্ষণ বৈশিষ্ট্য বলে মনে করা শুধু ষোড়শ শতাব্দীতেই সীমাবদ্ধ হয়ে থাকেনি, সপ্তদশ শতাব্দীতেও সমানভাবে প্রচলিত ছিল। তবে এ ধারণাও ছিল ট্র্যাজেডির বৃত্ত যেমন ঐতিহাসিক তেমনি কাল্পনিকও হতে পারে এবং ট্র্যাজেডির উপসংহার বিয়োগান্ত ও মিলনান্ত দুরকমই হতে পারে।

রোবোরতেল্লিও (১৫৪৮) নায়ক সম্বন্ধে একইরকম সিদ্ধান্ত করেছেন-তবে যুক্তি দিয়েছেন এই যে অবিখ্যাত বা নিম্নশ্রেণীর ব্যক্তির ভাগ্যবিপর্যয় অপেক্ষা বিখ্যাত ও উচ্চশ্রেণীর ব্যক্তির ভাগ্যবিপর্যয় অধিকতর চিত্তাকর্ষক বা মর্মস্পর্শী হয় তথা অধিকতর তীব্র বেদনার উদ্রেক করে।

স্ক্যালিগের (১৫৬১)এর মতটি বিশেষ উল্লেখযোগ্য। তাঁর মতে ট্র্যাজেডির বিষয় সুবিখ্যাত ঐতিহাসিক ব্যক্তির (কাল্পনিক নয়) ঘটনা—ট্র্যাজেডি উপসংহার বিষাদান্ত—রচনারীতি গুরুগম্ভীর ও ছন্দোবদ্ধ। যথার্থ ট্র্যাজেডির বিষাদান্ত ও তীব্র গম্ভীরঘটনাময়। স্ক্যালিগেরের মতে 'মৃত্যুতে বা নির্বাসনেই' (Mortes out exilia) ট্র্যাজেডির উপযুক্ত উপসংহার। তাঁর কাছে সেনেকাই শ্রেষ্ঠ ট্র্যাজেডি লেখক কারণ সেনেকার মধ্যেই খাঁটি ট্র্যাজেডির মহিমা (magesty) দর্শন করা যায়। এখানে বিশেষ লক্ষণীয় এই যে বিষাদান্ত উপসংহারকেই স্ক্যালিগের খাঁটি ট্র্যাজেডির উপযুক্ত উপসংহার বলে ঘোষণা করেছেন। সমালোচক স্পিনগার্ন এ ব্যাপারটিকে

অ-এরিস্টটলীয় বলেছেন বটে কিন্তু বিষাদান্ত উপসংহারকে এরিস্টটলও যে right ending বলেছেন তা আমরা পোয়েটিক্সেই দেখেছি।

এবার বৃত্ত ও নায়ক সম্বন্ধে যে ধারণা প্রচলিত ছিল তার পরিচয় সংক্ষেপে ও তালিকাকারে এমনিভাবে লেখা যেতে পারে।

	ঘটনা	নায়ক	উপসংহার	বিপর্যয়কারণ
(৬) কেউ কেউ	সুবিখ্যাত বা কাল্পনিক	রাজ-রাজড়া বা উচ্চবংশীয়	বিষাদান্ত বা মিলনান্ত	ভ্রান্তি বা দুর্বলতা
কেউ কেউ	সুবিখ্যাত	রাজ-রাজড়া	বিষাদান্ত	ভ্রান্তি বা দুর্বলতা

ট্র্যাজেডির উদ্দেশ্য এবং ক্যাথারসিসের তাৎপর্য বিষয়ে সিদ্ধান্ত

এক ॥ গিরালডি সিন্টিও (Giraldi Cintio) নৈতিক মঙ্গল সাধন করে। পাপকে ভয়ঙ্কর ও শোচনীয় করে তুলে পাপকে ভয় ও ঘৃণা করতে শেখায়।

দুই ॥ রোবোরতেল্লি (১৫৪৮—Robortelli) অভিযোজনে উপযুক্ত করে তোলে। ভয়ঙ্কর ও করুণ দৃশ্য দ্বারা দর্শকচিত্তে ভয় ও করুণা জাগায় তথা ভয়ঙ্কর ও করুণ দৃশ্যসহনে স্নায়ুকে অভ্যস্ত করে তোলে। অধিকন্তু দর্শকরা অন্যের দুঃখ দেখে দেখে নিজেদের দুঃখ সম্বন্ধে উদাসীন হয়ে পড়ে—দার্শনিক নির্লিপ্ততা নিয়ে দুঃখকে গ্রহণ করে।

তিন ॥ ভেট্টোরি (১৫৬০—Vettori) একই মতের পরিপোষক

চার ॥ কস্টেলভেত্রো (১৫৭০—Castelvetro) একই মতের পরিপোষক। মহামারীর দৃষ্টান্ত দিয়ে সিদ্ধান্ত সমর্থন করতে চেষ্টা করেছেন। মহামারী আরম্ভ হলে লোকে প্রথমে আতঙ্কে অস্থির হয়ে ওঠে কিন্তু দেখতে দেখতে শেষে আর আতঙ্কিত ও অস্থির হয় না।

পাঁচ ॥ মগ্‌গি (Maggi) মনে করেন, ক্যাথারসিসে ভয় ও করুণা—এই দুটি ভাবই যে বিমোক্ষিত হয় তা নয়—ওদের মধ্যে দিয়ে তাদের মত যে কোন ভাবাবেগই বিমোক্ষিত হয়। তাঁর মতে ভয় ও করুণা দুটিই উপকারী বৃত্তি।

ছয় ॥ ভার্কি (Varchi) মগ্‌গি-মতাবলম্বী।

সাত ॥ স্ক্যালিগের (১৫৬১) নৈতিক মঙ্গলসাধনই ট্র্যাজেডির উদ্দেশ্য। ঘটনার মধ্যে দিয়ে চরিত্র অর্থাৎ ধর্মের জয় এবং অধর্মের ক্ষয় দেখানই ট্র্যাজেডির উদ্দেশ্য। কাব্যের উদ্দেশ্য to teach, to delight, to move.

আট ॥ মিণ্টুর্নো—ট্র্যাজেডির উদ্দেশ্য শিক্ষা দেওয়া, আনন্দ দেওয়া এবং মন-মাতানো। উচ্চশ্রেণীর লোকের জীবন অনুকরণ করে এই শিক্ষা দেয়; ছন্দ,

কবিত্ব, গান দৃশ্যাদিদ্বারা আনন্দ দেয় এবং ভয় ও করুণা তীব্র-সংবেদন উদ্রিক্ত করে ও আমাদের মধ্যে চমৎকারিত্ব সৃষ্টি করে। (...it moves us to wonder by terrifying us and exciting our pity) এইভাবে তা আমাদের মধ্যে বিমোক্ষণ ঘটিয়ে থাকে। যেমন :—

"As a physician eradicates by means of piosonous medicine the prefferrid position of disease which effects the body so tragedy purges the mind of its impetuous perturbations by the force of these emotions beautifully expressed in verse.

দেখা যাচ্ছে যে রেনেসঁস যুগেই ক্যাথারসিস্ কথাটির নিম্নলিখিত তাৎপর্য গৃহীত হয়েছে তথা ট্র্যাজেডির উদ্দেশ্য সম্বন্ধে এই ধারণা করা হয়েছে :—

এক ।। নৈতিক মঙ্গলসাধন করা (পাপের প্রতি ঘৃণা ও ভয় উদ্রেক করা)

দুই ।। অভিযোজনে সমর্থ করা (ভয়ানক ও করুণ ঘটনাকে সহ্য করতে শেখায়)

তিন ।। ধর্মের জয় অধর্মের ক্ষয় দেখানো

চার ।। ভাব-বিমোক্ষণ দ্বারা উদ্বেজক ভাবের প্রশমন

এইবার ট্র্যাজেডির তত্ত্ব সম্বন্ধে রেনেসঁস যুগের বক্তব্য আমরা সংক্ষেপে আলোচনা করতে পারি।

(ক) ট্র্যাজেডির উপস্থাপ্য বিষয় সম্বন্ধে সকলেই প্রায় একমত সকলেরই মতে ট্র্যাজেডির উপস্থাপ্য বিষয়—সুবিখ্যাত ঘটনা। কেউ কেউ সুবিখ্যাত ঘটনা বলতে একমাত্র রাজকীয় ঘটনাকেই বুঝেছেন এবং শ্রেণীমর্যাদাকেই ট্র্যাজেডির বিলক্ষণ ভেদলক্ষণ নির্দেশ করেছেন। এই সিদ্ধান্তের সঙ্গে এরিস্টটলের সিদ্ধান্তের আপাত-ঐক্য থাকলেও যথার্থ তাৎপর্যের দিক দিয়ে যে অনৈক্যই বর্তমান সমালোচক বুচার মহাশয় তা স্পষ্টভাবেই ব্যক্ত করেছেন। বড় বংশের ঘটনা হলেই যে তা ট্র্যাজেডি হবে এমন কোন সিদ্ধান্ত এরিস্টটল করেননি। ট্র্যাজেডির বিলক্ষণ লক্ষণ—ভয়ানক ও করুণ ঘটনার উপস্থাপনা তথা দর্শকের মধ্যে ভয়ানক ও করুণ ভাবের উদ্রেক। তারপর কেউ কেউ এরিস্টটলের অনুসরণেই, কাল্পনিক ঘটনারও যে ট্র্যাজেডির বিষয় হওয়ার যোগ্যতা আছে তা স্বীকার করেছেন অর্থাৎ কেউ কেউ বলেছেন ব্যক্তি বা ঘটনা কাল্পনিক হলেও ট্র্যাজেডি হবে যদি অবশ্য ঘটনাটি সিরিয়াস হয় এবং অন্যান্য বিষয়েও ট্র্যাজেডির লক্ষণ থাকে।

(খ) ট্র্যাজেডির নায়ক সম্বন্ধে প্রথম সিদ্ধান্ত এই যে নায়ক হবেন সুবিখ্যাত ঐতিহাসিক ব্যক্তি অর্থাৎ বংশমর্যাদায় ধনে-মানে প্রতিপত্তিশালী রাজা-রাজড়া গোছের ব্যক্তি। দ্বিতীয় সিদ্ধান্ত এই যে কাল্পনিক ব্যক্তিও হতে পারেন যদি অন্যান্য শর্ত পূরণ করতে সক্ষম হন। তৃতীয় সিদ্ধান্ত এই যে নায়ক অতিধার্মিক বা অতিশয়তান হবেন না। একমাত্র বংশমর্যাদাকেই যাঁরা ট্র্যাজেডির নায়কের যোগ্যতা বলে মনে করেছেন—নায়কের নৈতিক গুণাগুণকে হিসেবের বাইরে রেখেছেন তাঁরা অতিসংখ্যালঘু।

(গ) উপসংহার সম্বন্ধে দুটি মত দেখা যায়। একদল প্রচলিত রীতিতেই সন্তুষ্ট অর্থাৎ ঘটনা যদি ভয়ানক ও করুণ হয় তবে উপসংহার বিয়োগান্ত বা মিলনান্ত যে রকমই হোক, তা ট্র্যাজেডি। অন্যদল এরিস্টটলের মতে যা খাঁটি উপসংহার (right ending) তাকেই প্রচার করতে চেষ্টা করেছেন—সিদ্ধান্ত করেছেন বিষাদান্ত উপসংহারই খাঁটি ট্র্যাজেডির উপসংহার।

(ঘ) উদ্দেশ্য-সম্বন্ধে (ক্যাথারসিস আলোচনা দ্রষ্টব্য।)

(ঙ) ঐক্য সম্বন্ধে ('ঐক্য-আলোচনা' দ্রষ্টব্য।)

যোড়শ শতাব্দীতে ট্র্যাজেডির সূত্র যাই প্রচলিত থাকুক ট্র্যাজেডির রচনায় কিন্তু সূত্রকে যথাযথভাবে মানা হয়নি। মার্লোর ডাঃ ফস্টাস্ (১৫৮৮) একজন পণ্ডিত ব্যক্তি মাত্র তিনি রাজা ও রাজবংশের কেউ নন। সুতরাং রাজ-রাজড়ার কাহিনী না নিয়েও যে ট্র্যাজেডি লেখা সম্ভব—ডাঃ ফস্টাস তার প্রথম নিদর্শন। এই হিসেবেই—"it utterly defies authority and practice by abandoning completely the convention of royalty" (নিকল)। এই নাটকে মার্লো প্রথম দেখালেন—"the true spirit of tragedy lay within and that the presentation of even the humblest character could arouse the deepest emotions"—অর্থাৎ ট্র্যাজেডির ট্র্যাজেডিত্ব রসের মধ্যে নিহিত। যে কোন শ্রেণীর নায়কের দ্বারা গভীরতম আবেগ-সংক্ষোভ সৃষ্টি করা যায়। সুতরাং বলা যেতে পারে মার্লোর নাটক ট্র্যাজেডির প্রচলিত সংজ্ঞাকে অগ্রাহ্য করে নতুন সংজ্ঞা গ্রহণের জন্যেই ক্ষেত্র প্রস্তুত করেছিল। নায়কের বংশমর্যাদা ট্র্যাজেডির পক্ষে যে অপরিহার্য নয় ডাঃ ফসটাস্ই তার বড় প্রমাণ।

সপ্তদশ শতাব্দীতে ট্র্যাজেডি তত্ত্ব

সপ্তদশ শতাব্দী ট্র্যাজেডি তত্ত্বের দিক দিয়ে না হলেও ট্র্যাজেডি-তথ্যের দিক থেকে বিশেষভাবে স্মরণীয়। জগতের অবিস্মরণীয় নাট্যকার শেক্‌সপীয়র একদিকে অন্যদিকে কর্নেই, রেসিন প্রমুখ ফরাসী নাট্যকারগণ ট্র্যাজেডির স্বরূপটিকে নানারূপে অভিব্যক্ত করার যে সাধনা করেছিলেন তাতে ট্র্যাজেডির দেহ ও আত্মার উপর নতুন আলোক সম্পাতিত হয়েছিল। সংক্ষেপে বলা যায় ট্র্যাজেডি—ক্ষেত্রটি রোমান্টিক ও ক্লাসিকাল এই দুই আদর্শের রঙ্গভূমিতে বিভক্ত হয়ে পড়েছিল। রোমান্টিক আদর্শের পরাকাষ্ঠা প্রকাশ শেক্‌সপীয়রে এবং ক্লাসিকাল আদর্শের চমৎকার প্রকাশ কর্নেই, রেসিন প্রমুখ নাট্যকারের সৃষ্টিতে।

কাহিনী গঠনে ঐক্যের আবশ্যকতা কতটুকু

প্রথমতঃ বাইরের কথাই ধরা যাক। ট্র্যাজেডির কাহিনী গঠনে ঘটনা-ঐক্য, স্থান-ঐক্য, কাল-ঐক্য প্রভৃতি ঐক্যের আবশ্যকতা প্রাচীন গঠন বিধিতে নির্দেশিত কিন্তু রোমান্টিক আদর্শ স্থান-ঐক্য, কাল-ঐক্য সম্বন্ধে একেবারেই উদাসীন এবং ঘটনা-ঐক্য সম্বন্ধেও বেশ খানিকটা শিথিল। কাহিনীর প্রধান ধারার সঙ্গে নানা উপধারা মিশিয়ে, বহুর মধ্যে

দিয়ে একটি 'এক'কে গড়ে তোলা রোমান্টিক গঠনের আদর্শ। রোমান্টিক কাহিনী-গঠনে উপধারারও স্বকীয় প্রবাহ দেখা যায় এবং যতক্ষণ পর্যন্ত উপধারারা-প্রধানকে ব্যহত বা আচ্ছন্ন না করে ততক্ষণ তাদের স্বচ্ছন্দগতি দোষাবহ বলে বিবেচিত হয় না। আসলে রোমান্টিক আদর্শ দেখা দেওয়ার ফলে ঐক্য-সূত্রটি সংকীর্ণ অর্থে আর ব্যবহৃত হয় না এবং ট্র্যাজেডির গঠনে ঐক্য (সংকীর্ণ অর্থে) যে অপরিহার্য নয় এইটাই স্বীকৃত হয়। স্বীকৃত হয় রোমান্টিক আদর্শের গঠনে প্রধান ধারার সঙ্গে নানা উপধারা মিশে থাকতে পারে। Unity of impression অক্ষুন্ন থাকলেই যথেষ্ট।

কাহিনীর দুই আদর্শ: রোমান্টিক ও ক্লাসিকাল

তারপর রোমান্টিক আদর্শের কাহিনীতে শোচনীয়ের সঙ্গে প্রহসনীয়কেও মিশিয়ে দেওয়ার রীতিও দেখা যায় অর্থাৎ রস-শবলতা দোষ বলে বিবেচিত হয় না। এমন কি একই দৃশ্যে এবং একই সময়ে লঘুগুরু দুই রসেরই অবতারণা হয়েছে এমনও প্রমাণ আছে। সুতরাং কোন্‌ক্ষেত্রে রস-শবলতা দোষ তার বিচার শেষপর্যন্ত রসনিষ্পত্তির অর্থাৎ সামগ্রিক সংবেদন-ফলের ওপর নির্ভর করে।

দ্বিতীয়তঃ 'সিরিয়াস এ্যাকশন' বলতে ভয়ানক মিশ্রিত করুণ রসের কাহিনীই বলা হয়েছে বটে কিন্তু এই কাহিনীর নায়কের বংশমর্যাদা সম্বন্ধে যে বিধি ছিল তা লঙ্ঘিত হয়েছে। পূর্বেই দেখা গেছে—মার্লোর "ডাঃ ফস্‌টাস্‌" বিধিসম্মত নয়। তেমনি "আর্ডেন অফ্‌ ফেবারশ্যান" (১৫৯০)এর নায়ক একজন সাধারণ সামাজিক ব্যক্তি। 'এ ইয়র্কশায়ার ট্র্যাজেডির' (১৬০৬) নায়ক মাস্টার জর্জ স্যাণ্ডার্স, জনৈক বণিক।

নাট্যকার টমাস ডেকারের ও টমাস হেউডের অনেকগুলো নাটকের নায়ক মধ্যবিত্ত ভদ্রলোক। সিদ্ধান্ত দাঁড়ায় এই যে ট্র্যাজেডির ঘটনা যে রাজ-রাজড়ার ঘটনা না হলেই চলবে না তা সত্য নয়, সাধারণের জীবন নিয়েও ট্র্যাজেডি রচনা করা যেতে পারে। অর্থাৎ ট্র্যাজেডির ঘটনা যেমন ঐতিহাসিক হতে পারে তেমনি সামাজিক বা পারিবারিকও হতে পারে। আসল কথা ট্র্যাজেডির নায়ককে বড় বংশের লোক যে হতেই হবে এমন কোন কথা নেই। ট্র্যাজেডি রাজ-রাজড়ার জীবনেও যেমন ঘটতে পারে তেমনি সাধারণের জীবনেও ঘটতে পারে। অর্থাৎ ট্র্যাজেডিত্ব নায়কের বংশমর্যাদার ওপর নির্ভর করে না; সেটা নির্ভর করে চরিত্র ও ঘটনার বিশেষ একরকম সংযোগের ওপর। তবে বংশমর্যাদাবাদী যে কেউ ছিলেন না এমন নয়।

ক্লাসিকাল—আদর্শপ্রিয় ফরাসী ডেসিয়ের (Dacier-১৬৯২)এর মুখে শোনা যায়—ঘটনা illustrious হোক বা না হোক, ট্র্যাজেডিত্ব নির্ভর করে, 'by the quality of the persons who act...The greatness of these eminent men renders the action great and their reputation makes it credible and possible. মোট কথা তাঁর মতে বিখ্যাত ব্যক্তির ঘটনাই 'সিরিয়াস অ্যাক্‌শন'।

তৃতীয়তঃ ট্র্যাজেডির নায়কের চরিত্রবৈশিষ্ট্য এবং আচরণ-বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে যে তথ্য পাওয়া যায় তা এই যে নায়ক চরিত্রের বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে এরিস্টটল যা বলেছেন তাতে কোন পরিবর্তন হয়নি। প্রথমতঃ নায়ক অতিসাধু বা অতিশয়তান হবে না—এই বিধি সম্বন্ধে কোন প্রশ্ন জাগেনি। দ্বিতীয়তঃ নায়কের ভাগ্যবিপর্যয়ের কারণ কোন রকম নীচাশয়তা (depravity) হবে না। ভাগ্যবিপর্যয় হবে কোন ভুল ধারণার বা সিদ্ধান্তের error of judgment অথবা অন্তর্নিহিত দুর্বলতা বা প্রবণতার জন্য (frailty)। এই সিদ্ধান্তের বিরুদ্ধেও কোন কথা ওঠেনি। তবে কার্যতঃ দেখা গেছে সাধুতার মাত্রা বা অসাধুতার মাত্রা কতটুকু থাকবে বা না থাকবে তার পরিমাণ ঠিক করে দেওয়া সম্ভব নয়—শেক্‌সপীয়রের ম্যাকবেথই তার বড় নিদর্শন। ম্যাকবেথের নৈতিক দৃঢ়তা যেমন প্রশ্নাধীন, তেমনি কার্যটিকেও নীচাশয়ের কার্য বলা যায় ; কিন্তু এইসব সত্ত্বেও ম্যাকবেথ উচ্চাঙ্গের ট্র্যাজেডি হয়েছে এবং হয়েছে এই কারণেই যে বহু হত্যার অপরাধে অপরাধী হওয়া সত্ত্বেও নাট্যকার ম্যাকবেথের প্রতি দর্শকের সহানুভূতি আকর্ষণ করতে সক্ষম হয়েছেন—তথা ম্যাকবেথের ভাগ্যবিপর্যয়কে শোচনীয় করে তুলতে পেরেছেন। সুতরাং শেষপর্যন্ত বিচার্য—নায়ক দর্শকদের সহানুভূতির কক্ষে স্থান পেয়েছে কিনা।

আবার "ট্র্যাজিক ফ্ল" (tragic flaw) বলতে যা বুঝায় নায়ক চরিত্রে তা লক্ষণীয়রূপে না থাকলে যে ট্র্যাজেডি হতে পারে না তা নয়। ভুল সিদ্ধান্ত বা অন্তর্নিহিত প্রবণতা স্পষ্টভাবে না থাকলেও, অবস্থার চক্রান্ত যেখানে প্রতিকূল পরিবেশের মধ্যে, উভয় সংকটের মধ্যে ফেলে চরিত্রের স্বাভাবিক আত্মাটিকে নানাভাবে পিষে মারতে থাকে, সেই নিরুপায় আত্মপ্রদাহের দৃশ্যটিও ট্র্যাজেডি-করুণ হতে পারে। স্ত্রী যেখানে ভালবাসার ছল করে প্রেমিক স্বামীকে প্রতারণা করে এবং শেষপর্যন্ত হত্যা করে বসে সেখানে নিরপরাধ প্রেমার্ত স্বামীর হত্যাব্যাপারটির মধ্যে বেশ খানিকটা শোচনীয়ত্ব থাকে। আসলকথা সপ্তদশ শতাব্দীতে ট্র্যাজেডির তত্ত্ব সম্বন্ধে যে যাই বলুন কার্যতঃ ট্র্যাজেডির বিধিনিষেধের গণ্ডী বেশ খানিকটা এঁকে-বেঁকে গিয়েছিল, ট্র্যাজেডির বিষয়বস্তু, নায়ক-চরিত্রের বৈশিষ্ট্য এবং নায়কের আচরণ বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে প্রচলিত বিধিনিষেধের মধ্যে পরিবর্তন দেখা দিয়েছিল। মার্লোর নায়ক, শেক্‌সপীয়রের নায়ক, গার্হস্থ্য ট্র্যাজেডির নায়ক, হিরোইক ট্র্যাজেডির নায়ক, এইসব নানাধরনের নায়কের সমাবেশে, ট্র্যাজেডি-নায়কের স্বরূপবিচার একটু জটিল হয়ে উঠেছিল। নায়কের বংশমর্যাদা, নৈতিক দৃঢ়তা এবং ক্রিয়াশীলতা কতটুকু এবং কি ধরনের থাকবে, না থাকবে এ সম্বন্ধে জোর করে কিছুই নির্দেশ দেওয়া যে সম্ভব নয় নাটকগুলোর বিচিত্রস্বভাব নায়ক সেই কথাটিরই সমর্থক ও সাক্ষ্য। শেকস্‌পীয়রের ট্র্যাজেডিগুলোর নায়কেরা সকলেই যে একজাতের নন সকলেই তা জানেন। কোথাও নায়ক গোড়া থেকে শেষপর্যন্ত সক্রিয়, কোথাও দু-এক দৃশ্য পরেই নিষ্ক্রিয়—পুনঃ পুনঃ আহত। মানসিক সংক্ষোভে বিদীর্ণ।

চতুর্থতঃ ট্র্যাজেডির উপসংহার। উপসংহারে দুটি প্রবণতা দেখা যায়। একটিকে (রোমান্টিক আদর্শের নাটকগুলোতে) বিষাদান্ত উপসংহারের দিকে অন্যটিতে মিলনসূচক উপসংহারের দিকে ঝোঁক। এরিস্টটলের right endingএর (বিষাদান্ত উপসংহার) সিদ্ধান্তটি শেক্‌সপীয়রে পূর্ণ প্রতিষ্ঠা পেয়েছে। আর মিলনান্ত উপসংহারের ধারাটি ফরাসী কর্নেই রেসিনের ক্লাসিকাল আদর্শে গঠিত নাটকগুলোর মধ্যে প্রকাশিত। এঁদের ধারণায় ট্র্যাজেডির উদ্দেশ্য ভয়ানক ও করুণ ঘটনাকে উপস্থাপিত করা—ভয়ানক মিশ্রিত করুণ রসকে প্রধানভাবে নিষ্পন্ন করা। সুতরাং উপসংহারের বিচার বড় কথা নয়, নাটকের মুখ্য ঘটনা যদি ভয়ানক ও করুণ রসাত্মক হয় তা হলেই নাটক ট্র্যাজেডি। কিন্তু রসজ্ঞ সমালোচকরা মিলনান্ত ট্র্যাজেডিকে খাঁটি ট্র্যাজেডি বলতে কুণ্ঠিত হয়েছেন—এ ইতিহাস এরিস্টটলের সময় থেকেই পাওয়া যায়। বিশেষতঃ কর্নেই-রচিত 'The Cid' নামক নাটককে কেন্দ্র করে যে তুমুল বাদবিতণ্ডা দেখা দিয়েছিল এবং শেষপর্যন্ত একাডেমির যে সিদ্ধান্তে সেই বাদবিতণ্ডার পরিসমাপ্তি ঘটেছিল তার সারমর্ম এই যে এই ধরনের মিলনান্ত ট্র্যাজেডিকে ট্র্যাজি-কমেডি (Tragi-Come'die') বলাই বাঞ্ছনীয়। সমালোচকরা কিন্তু 'The Cid' বা Cinnaকে 'tragedy with a happy ending' (World Drama : Nicoll) বলেই পরিচয় দিয়ে থাকেন। সুতরাং সপ্তদশ শতাব্দীর ট্র্যাজেডিতেও দু'রকম উপসংহার দেখা যায়—এক বিষাদান্ত, দুই মিলনসূচক। মিলনান্ত না বলে মিলন-সূচক বলার তাৎপর্য এই যে মিলনান্ত উপসংহারে বিষাদ একেবারেই মুছে যায়। মিলনসূচক উপসংহার মিলনের সূচনা করে বটে, কিন্তু বিষাদের ঘোর একেবারে কাটে না। যেমন The Cidএর উপসংহারে দেখা যায় নায়িকা চাইমিনে (Chimene)র কাছে তার পিতৃঘাতী প্রেমিক রোডেরিক যখন জানু পেতে আত্মসমর্পণ করল এবং চাইমিনকে নিজের হাতে পিতৃহত্যার প্রতিশোধ নিতে অনুরোধ করল তখন রোডেরিককে উঠতে বলে রাজাকে চাইমিন বললে,—

> But can you now whatever you decree
> Suffer your eyes to look upon this wedding ?
> Though duty drive me to perform your wish
> Will justice then be satisfied in you ?
> Does Roderick's service to the state demand
> That I be his reward against my will ?
> That I live ever in eternal shame
> My hands discovered with my father's blood ?

রাজা তখন পিতৃশোকের ও আত্মমর্যাদাবোধের প্রশমন না হওয়া পর্যন্ত রোডে-রিককে প্রতীক্ষা করতে—কালের ওপর সব ছেড়ে দিতে বললেন—Leave all to time. এই ধরনের উপসংহারকে ঠিক মিলনান্ত না বলে মিলনসূচক বলাই সংগত।]

অষ্টাদশ শতাব্দীতে ট্র্যাজেডি তত্ত্ব

এলিজাবেথীয় যুগের দু-একখানি নাটকে (আর্ডেন অফ্ ফেবারশ্যান প্রভৃতি) যার সূত্রপাত হয়েছিল এবং যা ট্র্যাজেডির বিচারে ব্যতিক্রম বলেই পরিচিত হয়ে আসছিল, অষ্টাদশ শতাব্দীতে সাহিত্যক্ষেত্রে তা বিশিষ্ট মর্যাদা লাভ করল। ট্র্যাজেডির রস সম্বন্ধে বিশেষ কোন নতুন কথা উঠল না বটে কিন্তু 'সিরিয়াস অ্যাকশন' বলতে যে প্রচলিত ধারণা ছিল—রাজারাজড়া বা ঐশ্বর্যশালী অভিজাত শ্রেণীর ঘটনা ছাড়া অন্য কোন শ্রেণীর জীবনকথা ট্র্যাজেডির সামগ্রী হতে পারবে না, এই ধারণাটির মধ্যে সুস্পষ্ট পরিবর্তন দেখা দিল। দিদেরো লিল্লো, লেসিঙ প্রমুখ নাট্যকার সমালোচকগণের রচনায় এই পরিবর্তনের নিদর্শন ও সমর্থন পাওয়া গেল। এঁদের মতে—ট্র্যাজেডি যে কোন স্তরের জীবনের ঘটনা হতে পারে। দিদেরো (১৭১৩-৮৪) তাঁর 'De la Poesie Dramatique' (১৭৫৯)এ নতুন শ্রেণীর ট্র্যাজেডিকে প্রতিষ্ঠা দিলেন। এই শ্রেণীর পরিচয় তাঁর ভাষায়—'la tragedie domestique et bourgeoise' —গার্হস্থ্য, ও সামাজিক ট্র্যাজেডি। ট্র্যাজেডির নায়কের পক্ষে বংশ-মাহাত্ম্য বড় কথা নয়, বড় কথা আত্মার উদারতা—হৃদয়ের এবং মস্তিষ্কের সদগুণ। বুমারশেই তাঁর 'Essai sur le genre dramatique serieux' (১৭৬৭) গ্রন্থে এ বিষয়ে সিদ্ধান্ত করেছেন—'The true heart interest, real relationship is always between man and man—not between man and king. Thus, far from increasing my interest in the characters of tragedy, their exalted rank rather diminishes it. The nearer the suffering man is to my station in life the greater is his claim upon my sympathy'—প্রকৃত হৃদয়ের যোগ—হৃদয়ের সম্পর্ক—মানুষে মানুষেই, মানুষে ও রাজায় নয়; রাজাদের বংশ-গৌরব, ট্র্যাজেডি-চরিত্রে হিসাবে তাদের আবেদন কমায় ছাড়া বাড়ায় না। ভাগ্যবিড়ম্বিত ব্যক্তি সামাজিক অবস্থার দিক দিয়ে, যত নিকটতর, তত সে আমার সহানুভূতি আদায় করতে পারে। তবে সকলেই যে এই মত পোষণ করতেন তা নয়। ব্যতিক্রমও দেখা যায়। গোল্ডস্মিথ তাঁর 'An Essay on the Theatre' (১৭৭২)-নিবন্ধে প্রাচীন সিদ্ধান্তের পক্ষকেই সমর্থন করেছিলেন। তাঁর মতে দরিদ্র শ্রেণীর ব্যক্তিদের জীবন নিয়ে ট্র্যাজেডি লেখা সম্ভব নয়, কারণ ট্র্যাজেডির উপস্থাপ্য—'misfortunes of the great'—মহান্ ব্যক্তির ভাগ্যবিপর্যয়।

দ্বিতীয়তঃ ট্র্যাজেডির গঠন সম্বন্ধেও, ক্লাসিকাল এবং রোমান্টিক রীতির বিবাদ কম ছিল না।

এডিসন, বোলিংব্রুক, ভলতেয়ার প্রমুখ নাট্যকার সমালোচকগণ রোমান্টিক গঠনের শিথিলতা ও রস-শবলতাকে তীব্র ভাষায় নিন্দা করেছিলেন। ভলতেয়ার যিনি ১৭২৬-২৮ পর্যন্ত ইংলণ্ডে ছিলেন এবং শেকস্পীয়রকে ভাল করে পড়েছিলেন এবং এডিসন্, বোলিংব্রুক প্রভৃতি সমালোচকদের সংস্পর্শেও এসেছিলেন—শেকস্-

পীয়রের নাটকের গদ্যপদ্যময় রীতি, রসে হাস্য-করুণের সংমিশ্রণ প্রভৃতি ব্যাপারকে 'monstrous irregularities' বলে নিন্দা করেছিলেন এবং ১৭৭৬ খৃষ্টাব্দে ফরাসী একাডেমিতে চিঠি লিখে, ঐ সব রীতি গ্রহণ করে ফরাসী ঐতিহ্য নষ্ট না করবার জন্য নাট্যকারদের সতর্ক করে দিয়েছিলেন। অন্যদিকে জার্মানীতে গট্‌-হোল্‌ড এফ্রায়েস্‌ লেসিঙ (১৭২৯-৮১) তাঁর 'Humburgische Dramaturgie' (১৭৬৭-৬৮) প্রবন্ধাবলীতে এবং তাঁর অনুবর্তিগণ, রোমান্টিক আদর্শকেই প্রতিষ্ঠিত করতে সচেষ্ট ছিলেন। 'ক্যাথারসিস্‌' কথাটির তাৎপর্য নিয়েও এই যুগে আলোচনা হয়েছিল—তার বিবরণ যথাস্থানেই ('ক্যাথারসিস্‌' আলেচনা পরিচ্ছেদে) পাওয়া যাবে।

ঊনবিংশ শতাব্দীতে ট্র্যাজেডি তত্ত্ব আলোচনা

ঊনবিংশ শতাব্দীতে ট্র্যাজেডি তত্ত্ব আলোচনায় যাঁরা উল্লেখযোগ্যভাবে অংশ গ্রহণ করেছিলেন, তাঁদের মধ্যে দার্শনিক হেগেল, শোপেনহাওয়ার ও নীৎসে এবং সাহিত্য-সমালোচক শ্লেগেল, হিউগো, সেন্টেবুভে, গুস্তাভ ফ্রেতাগ, লুডবিগ হেবেল, জোলা, ব্রুনেতিয়ে, লামেতর্‌, জঁ৷ জুলিয়ে, ইবসেন, স্ট্রিণ্ডবার্গ, মেতার্লিঙ্ক—বার্নার্ড শ' প্রভৃতি বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য।

এঁদের আলোচনায়, ট্র্যাজিক ঘটনার প্রাণধর্ম—ট্র্যাজিক ঘটনায় দ্বন্দ্বের স্থান ও রূপ ট্র্যাজেডির উপসংহার, ট্র্যাজেডি দেখার আনন্দ, ট্র্যাজেডির গঠন, রস প্রভৃতি প্রত্যেকটি বিষয় যেমন স্থান পেয়েছে, তেমনি সূক্ষ্মগ্রাহিতাও যথেষ্ট পরিমাণে ব্যক্ত হয়েছে, কয়েকটি নতুন সিদ্ধান্তে।

এই নতুন সিদ্ধান্তের সূত্রপাত করেছিলেন দার্শনিক হেগেল (১৭৭০-১৮৩১), তাঁর এস্থেটিক গ্রন্থে। নিজের দার্শনিক মূল সিদ্ধান্তের সঙ্গে সঙ্গতি রেখে ট্র্যাজেডি তত্ত্ব আলোচনা করতে যেয়ে তিনিই প্রথম নাটক এবং বিশেষতঃ ট্র্যাজেডিতে দ্বন্দ্বের প্রয়োজনীয়তার কথা জোর দিয়ে বলেছিলেন। তাঁর অধ্যাত্মমূলক দ্বন্দ্ববাদের মূলসূত্র—Contradiction is the power that moves all things—যেখানেই গতি সেখানেই দ্বন্দ্ব বর্তমান। এক 'Absolute' (ব্রহ্ম) ছাড়া আর সবই দ্বন্দ্বময় —গতিময়। ব্রহ্মে সমস্ত দ্বন্দ্বের, সমস্ত গতির সমন্বয় বা অবসান ব্রহ্ম। যখনই সগুণ হয়েছেন তখন সদ্বন্দ্ব হয়েছেন—গতির অধীন হয়েছেন। অর্থাৎ গতি দ্বান্দ্বিক। এই দৃষ্টিকোণ থেকে 'ট্র্যাজিক একশান'এর স্বরূপ বিচার করতে যেয়ে হেগেল দ্বন্দ্বকেই ট্র্যাজেডি নাটকের কার্যের 'প্রাণ' বলে নির্দেশ করেছিলেন। পরবর্তীকালে যাঁরা দ্বন্দ্বকে নাটকের প্রাণস্বরূপ বলে স্বীকার এবং প্রচার করেছেন তাঁরা হেগেলের সিদ্ধান্তের উপরেই নির্ভর করেছেন। 'নাটকীয়ত্ব'-আলোচনা অধ্যায়ে এ বিষয়ে বিস্তারিত আলোচনা করেছি; এখানে তার পুনরাবৃত্তি করতে চাইনে।

তবে দ্বন্দ্বের স্বরূপ সম্বন্ধে হেগেলের ধারণা একটু বিশিষ্ট। কারণ হেগেলের দর্শনে 'Absolute'ই হচ্ছে পরম সত্তা এবং সেই পরম সত্তাই জগদ্রূপে বিবর্তিত হয়েছে। সুতরাং দ্বন্দ্ব আসলে পরম সত্তারই একাংশের সঙ্গে অন্য অংশের দ্বন্দ্ব।

দ্বন্দ্বে যে দুই পক্ষের সংঘর্ষ সৃষ্টি হয়, তার কোনটিরই দাবি স্বরূপতঃ অন্যায় নয় এবং তা নয় বলেই উভয়েই শক্তিমান। এ দ্বন্দ্ব; সত্যের সঙ্গে মিথ্যার, ন্যায়ের সঙ্গে অন্যায়ের, শুভের সঙ্গে অশুভের দ্বন্দ্ব নয়; এ সত্যের সঙ্গে সত্যেরই, ন্যায়ের সঙ্গে ন্যায়েরই এবং শুভের সঙ্গে শুভেরই দ্বন্দ্ব। আত্মা পরস্পরবিরোধী সত্তার দাবি মেটাতে না পেরে দো-ঘটনায় পড়ে বিক্ষুব্ধ হয়ে উঠে। ট্র্যাজেডির বেদনা এই দ্বন্দ্বেরই বেদনা। কিন্তু আত্মা নিজের অন্তর্বিরোধ বা ভারসাম্যের অভাব সহ্য করতে পারে না। স্বভাববশেই সে তা দূর করতে চেষ্টা করে। দুই ভাবে তা' করা সম্ভব। এক—বিপরীত দাবীর মধ্যে সমন্বয় ঘটিয়ে, দুই—কোন এক পক্ষের দাবিকে শেষ পর্যন্ত বর্জন করে। এই কারণেই, সমাধানের দুই রূপ:—এক—বিয়োগান্ত বা বিপত্তিকর পরিণতি—নায়কাদি চরিত্রের মৃত্যুতে উপসংহার—(the violent self restitution of the divided spiritual unity) খণ্ডিত আত্মার বলপূর্বক আত্মোদ্ধার), দুই—সমন্বয় পরিণতি—যুযুধান দুই পক্ষের মধ্যে অগত্যা সন্ধি। অবশ্য উভয়ক্ষেত্রেই সমাধান সনাতন ন্যায়কেই প্রতিষ্ঠিত করে এবং সনাতন ন্যায়বোধকেই তৃপ্ত করে এবং তা করে বলেই ট্র্যাজেডি দেখে মানুষ যে আনন্দ পায় তা সনাতন ন্যায়বোধের পরিতৃপ্তিজনিত আনন্দ। সমস্ত লৌকিক খণ্ড বাসনা-কামনা স্তরের ঊর্ধ্বে, সনাতন ন্যায়ের ধ্রুব নির্দ্বন্দ্ব অখণ্ডতা বিরাজ করছে—বিরাজ করছে 'one entire and perfect chrysolite'। ট্র্যাজেডি আমাদের সেই নির্দ্বন্দ্ব সনাতন ন্যায়ের স্তরে পৌঁছে দেয়। ট্র্যাজেডিতে 'mere fear and tragic sympathy'র উপরে—'we have the feelings of reconciliation' এবং সেই সমন্বয়-বোধ জন্মে 'in virtue of its vision of eternal justice' আর সেই সনাতন ন্যায় বিরাজ করছে—'all merely contracted aims and passion'এর ঊর্ধ্বে। হেগেলের মতে—ট্র্যাজেডির উপভোগ ব্যাপারে ভয়ানক বা করুণ রসের আস্বাদন 'এহ বাহ্য', সকলের উপরে সুষমার উপলব্ধি— সনাতন ন্যায়বোধের উপলব্ধি।

হেগেলের পরে যাঁর নাম ও আলোচনা বিশেষ ভাবে উল্লেখযোগ্য তিনি হচ্ছেন সুবিখ্যাত দার্শনিক শোপেন হাওয়ার (১৭৮৮-১৮৬০)। হেগেল ছিলেন অদ্বৈতবাদী আর শোপেন হাওয়ার দ্বৈতবাদী। তাঁর মতে (The world as will and Idea 1818 দ্রষ্টব্য)—বিশ্বের একাংশে অন্ধ কামনার (প্রকৃতির) আধিপত্য, অন্য অংশে আইডিয়া বা চৈতন্যের অধিকার। সত্তামাত্রেই অন্ধ প্রকৃতির অধীন। বাসনা বা জীবনতৃষ্ণাই যত অনর্থের মূল। এই বাসনা ত্যাগ না করা পর্যন্ত শান্তি নেই—জন্ম, জরা, মৃত্যু, শোক-তাপ ভোগ করতেই হবে। সংসার পাপময়—দুঃখময়। জীবন একটা মহাভুল—'some kind of mistake'—বিরাট প্রহসন। সংসার অবাস্তব—সর্বাধিক দুঃখের আগার। ট্র্যাজেডি আমাদের এই সংসারের নগ্ন রূপ দেখায়—প্রকৃত অবস্থার অনাবৃত রূপটির চোখের সামনে হাজির করে—We are **brought face to face with great suffering** and the storm and

stress of existence; and the outcome of it is to show the vanity of all human effort. Deeply moved, we are either directly promted to disengage our will from the struggle of life or else a chord is struck in us which echoes a similar feeling (On some forms of Literature.) জীবন ধারণের মধ্যে যে দ্বন্দ্ব-বিক্ষোভ ও মহাদুঃখ আছে ট্র্যাজেডি আমাদের তারই মুখোমুখি দাঁড় করিয়ে দেয়, এবং চোখে আঙুল দিয়ে মানুষের পুরুষাকারের নিষ্ফল চেষ্টাকে দেখিয়ে দেয়। তা দেখে আমরা জীবনযুদ্ধ থেকে আমাদের বাসনাকে বিযুক্ত করতে চেষ্টা করি অথবা আমাদের প্রাণে কোন বৈরাগ্যের সুর বাজতে থাকে। ট্র্যাজেডি দেখে মানুষ যে আনন্দ পায় তার মূল কারণ—বাসনার আত্মসমর্পণ—'resignation of the will'—বাসনাত্যাগের শান্তি।

তারপর ট্র্যাজেডির গঠন এবং নায়কের বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধেও এই শতাব্দীতে উল্লেখযোগ্য আলোচনা হয়েছে। গঠন সম্বন্ধে যে আলোচনা হয়েছে তাকে সাধারণ আলোচনাই বলা চলে—যদিও রোমান্টিক গঠনের দিকেই ঝোঁক বেশী পড়েছে, তবু ক্লাসিকাল 'নাটকের' সংহতির দিকে বিশেষ প্রবণতা কারো কারো রচনায় ফুটে উঠেছে। এই শতাব্দীর শেষার্ধে বাস্তবতার চাহিদা—একটি বিশেষ উল্লেখযোগ্য এবং লক্ষণীয় বিষয়। এমিলি জোলা তাঁর থেরেসে রেকুঁই (১৮৭৩)এর ভূমিকায় এই চাহিদার স্বরূপটি ব্যক্ত করেছেন—লিখেছেন "I have introduced useless and supernumerary characters in order to place side by side with the fearful agonies of my heroes, the banality of the life of everyday I have attempted continually to harmonize my setting with the ordinary occupation of my characters, so that they might not seen to 'play', but rather to 'live' before the spectators."—অবাস্তর পাত্র-পাত্রী ও ঘটনার সমাবেশ করে জীবনের বাস্তবরূপটি ফুটিয়ে তোলার চেষ্টা—একদিকে যেমন প্রাচীন-গঠন-সংস্কারের বিরোধী—অন্যদিকে—অতিবাস্তবতা (slice of life) সৃষ্টির প্রবণতা।

নায়কের বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধেও এই যুগে নতুন কথা শোনা যায়। গণতন্ত্রের অগ্রগতির তথা রাজনৈতিক অধিকারচেতনা বৃদ্ধি পাওয়ার ফলে, বংশমর্যাদার স্থান ব্যক্তি-গৌরব বিচারে খুবই সংকীর্ণ হয়ে পড়ে—বংশের উচ্চতার চেয়ে ব্যক্তির ব্যক্তিত্বের গুরুত্ব—গুণ-গৌরব বড় স্থান অধিকার করে। অন্যদিকে মনোবিজ্ঞানের অগ্রগতি, ব্যক্তির জীবনদ্বন্দ্বের রহস্যকে আরো আবিষ্কৃত করে—মানুষের মনকে নতুন মহিমা দান করে। ধনতন্ত্রের প্রসারে শ্রেণীদ্বন্দ্ব পরিস্ফুট হয়—এবং ন্যায়বোধের প্রকৃতি বদলে দিয়ে, সমাজনীতিতে নতুন সূত্র ও আদর্শ প্রবর্তন করে। এই সব কিছুর ফলে সাধারণ ব্যক্তির মর্যাদা নানাভাবে বৃদ্ধি পায়। ব্যক্তির গুরুত্ব বংশমর্যাদার কেন্দ্র থেকে সরে এসে মানবিক ভাবাবেগের ঐকান্তিকতা, আদর্শনিষ্ঠা এবং একাধিক

সত্তার দ্বন্দ্বের গভীরতার কেন্দ্রে দাঁড়ায়। ফলে ট্র্যাজেডির নায়কের ধারণাতেও পরিবর্তন অবশ্যম্ভাবী হয়ে উঠে। হেবেল, ইবসেন প্রমুখ নাট্যকারের ট্র্যাজিক চরিত্র-গুলি লক্ষ্য করলেই এই পরিবর্তনের প্রমাণ পাওয়া যায়।

দ্বন্দ্বের প্রকৃতি সম্বন্ধেও সূক্ষ্ম বিচার দেখা যায়। সব নাটকেই যে এক রকমের দ্বন্দ্ব থাকে না—এই কথাটি বিশেষভাবে বলা হয়েছে। চরিত্র যখন স্থূল বাহ্য শক্তি বা পরিবেশের সঙ্গে দ্বন্দ্বে লিপ্ত হয়, সে দ্বন্দ্ব নিতান্তই স্থূল, আসল দ্বন্দ্ব সেখানেই যেখানে আত্মার একাংশের সঙ্গে আর এক অংশের দ্বন্দ্ব—এককথায় অন্তর্দ্বন্দ্ব ঘটে। প্রাণের আর্তনাদের চেয়ে আত্মার অন্তর্দাহেই ট্র্যাজেডির আসল সুর ধ্বনিত হয়। নিয়তির বিরুদ্ধে দ্বন্দ্ব, সামাজিক পরিবেশের সঙ্গে দ্বন্দ্ব—বহির্দ্বন্দ্ব আর ব্যক্তির আসংজ্ঞান-নির্জ্ঞান সত্তার সঙ্গে সংজ্ঞান সত্তার দ্বন্দ্ব, 'will'এর সঙ্গে 'Idea'র দ্বন্দ্ব, প্রবৃত্তির সঙ্গে নিবৃত্তির দ্বন্দ্ব, বুদ্ধির সঙ্গে বোধির দ্বন্দ্ব—সূক্ষ্ম ও সূক্ষ্মতর দ্বন্দ্ব। দ্বন্দ্বের সূক্ষ্মতর রূপের আলোচনায় মরিস মেতার্লিঙ্কের দান বিশেষ উল্লেখযোগ্য। তাঁর বক্তব্য উদ্ধৃত করা যাক্—

"The mysterious chant of the Infinite, the ominous silence of the soul and of god, the murmur of Eternity on the horizon the destiny or fatality that we are conscious of within us, though by what token none can tell—do not all these underlie King Lear, Macbeth and Hamlet ?...Is it beyond the mark to say that true tragic element of life begins at the moment when so called adventures, sorrows and dangers have disappeared ?................ Indeed when I go to a theatre, I feel as though I were spending a few hours with my ancestors who conceived life as something that was primitive arid and brutal......I am shown a deceived husband killing his wife, a woman poisoning her lover, a son avenging his father, a father slaughtering his children, children putting their father to death, murdered kings, ravished virgins, imprisoned citizens—in a word all the sublimity of tradition, but also how superficial and material ! Blood, surface, tears and death !"

মেতার্লিঙ্কের এই মন্তব্যকে নাট্যতত্ত্ববিদ অধ্যাপক নিকল—'greatest contribution' বলে মর্যাদা দিয়েছেন এবং বলেছেন—ইবসেনের নাটকে এবং মেতার্লিঙ্কের নাটকে শেক্‌সপীয়র ট্র্যাজেডির ধারণা থেকে পৃথক এক নতুন ট্র্যাজেডির ধারণা পাওয়া যায়। এঁদের কাছে যে ট্র্যাজেডি পাওয়া যায় তা খুনোখুনির বা আপাত মহত্ত্বের ট্র্যাজেডি নয়, তা সেই ট্র্যাজেডি যাতে মৃত্যু ট্র্যাজিক ব্যাপার নয়, বাহ্যমহত্ত্বের চেয়ে অন্তর্মহত্বই প্রধান।—নিকলের নিজের ভাষায় "There is an

attempt in both to pass from the Shakespearean conception of tragedy to another conception more fitting to the modern age...... to move from the tragedy of blood and of apparent greatness to the tragedy where death is not a tragic fact and where apparent greatness is dimmed by an inner greatness", এই নতুন পর্যায়ের ট্র্যাজেডির বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে যে সব কথা বলা হয়েছে—তা অবশ্যই প্রণিধানযোগ্য। কারণ ট্র্যাজেডির স্বরূপ বিচারে এই বৈশিষ্ট্যগুলি নতুন সূত্র রূপেই প্রয়োগ করতে হবে।

এই প্রসঙ্গে নাট্যকার-সমালোচক বার্নার্ড শ' মহাশয়ের সিদ্ধান্তও স্মরণ করা যেতে পারে। নাটকের স্বরূপ বা প্রকৃতি সম্বন্ধে তিনি যে সব কথা বলেছেন নতুন নাট্যসংস্কার সৃষ্টি করবার দিকে তাঁরা কম চেষ্টা করেনি। শেক্‌সপীয়র প্রভৃতির নাটকের প্রতি কটাক্ষ করে তিনিও বলেছেন—drama arises through a conflict of unsettled ideals rather than through vulgar attachments, rapacities, generosities resentments, ambitions, misunderstandings, oddities and so forth as to which no moral question is raised" অর্থাৎ নাটক—অবশ্য যথার্থ নাটক—নিছক ভাবাবেগের উপস্থাপনা নয়—অমীমাংসিত আদর্শের দ্বন্দ্ব—নৈতিক সমস্যার আলোচনা। প্রকৃত ট্র্যাজেডি সেখানেই যেখানে সংকীর্ণ ও মিথ্যা সামাজিক বিধিনিষেধের নাগপাশ বন্ধনে পীড়িত মানুষ বন্ধন-জ্বালায় তিলে তিলে দগ্ধ হয়। অপমৃত্যুর চেয়েও এ বড় ট্র্যাজেডি। কোন একটি সমাধানে পৌঁছানোই বড় কথা নয়, বড় কথা ঐ নাগপাশ বন্ধনের তীব্র জ্বালার রূপ দেওয়া। যথার্থ ট্র্যাজিক উপসংহার—অসমাধানের মধ্যেই। শ' বলেন—"As a matter of fact we have come to see that it is no true dénouement to cut the Gordian knot as Alexander did with a stroke of the sword. If people's souls are tied up by law and public opinion it is much more tragic to leave them to wither in these bonds than to end their misery and relieve the salutary compunction of the audience by outbreaks of violence." ইবসেন-ভাষ্যকার শ' যে সিদ্ধান্ত করেছেন—তার তাৎপর্য অবশ্যই সুদূরপ্রসারী। উদ্ধৃতির শেষাংশ বিশ্লেষণ করে দেখলে দেখা যাবে যে, বার্নার্ড শ' মহাশয়ের খাঁটি ট্র্যাজেডির পাত্র-পাত্রী হচ্ছে তারাই যারা সংকীর্ণ ও মিথ্যা সমাজ-বিধানের এবং দশের মতামতের যূপকাষ্ঠে বদ্ধ থেকে তিলে তিলে শুকিয়ে মরে এবং ব্যক্তি-জীবনে ট্র্যাজেডি আসে এই কারণেই যে ব্যক্তি সংকীর্ণ সমাজবিধান এবং দশের মতামত অগ্রাহ্য করতে তথা তার ব্যক্তি-স্বাধীনতাকে রক্ষা করতে পারে না। পাত্র-পাত্রীর সক্রিয়তা-নিষ্ক্রিয়তার প্রশ্ন এখানে নিশ্চয়ই বড় কথা নয়; বড় কথা 'to leave them to wither in these bonds'—বন্ধন কাটতে না পারা এবং কেটে বেরিয়ে যেয়ে ব্যক্তিত্বকে প্রতিষ্ঠিত

করতে না পারা। শ'য়ের এই ভাষ্য ট্র্যাজেডির ধারণা অবশ্যই নতুন কিছু যোগ করেছে, আর তা সম্পূর্ণ নতুন না হলেও suffering something terrible কথাটির নতুন তাৎপর্য যে নির্দেশ করেছে এ বিষয়ে কোন সন্দেহ নেই।

উনবিংশ শতাব্দীর শেষার্ধে যে সব আধুনিক ট্র্যাজেডি রচিত হয়েছিল এবং বিংশ শতাব্দীতে সেই সব ট্র্যাজেডির প্রবণতাগুলি আরো পরিস্ফুট করে যে সব ট্র্যাজেডি লিখিত হয়েছিল, তাদের সঙ্গে বুঝাপড়া করবার চেষ্টা থেকেই বিংশ-শতাব্দীর ট্র্যাজেডি তত্ত্ব আলোচনায় উল্লেখযোগ্য বৈচিত্র এসেছে। এই বৈচিত্রের বাস্তব নিমিত্ত কারণ ইবসেন স্ট্রিণ্ডবার্গ, মেতার্লিঙ্ক, হউপটম্যান, শেকভ, গর্কি, বার্নার্ড শ', পিনেরো, গলস্‌ওয়ার্দি প্রমুখ নাট্যকারগণের নাটকাবলী। এঁদের নাটকের নায়ক চরিত্রে এত রকমের প্রবৃত্তি ও প্রকৃতি প্রকাশ পেয়েছে যে ট্র্যাজেডির সংজ্ঞা বেশ-খানিকটা ব্যাপক ও জটিল হয়ে দাঁড়িয়েছে। বিংশ শতাব্দীর আলোচনায় ট্র্যাজেডির নায়ক ক্রিয়া ও উপসংহার সম্বন্ধে পরস্পরবিরোধী প্রবণতা এবং তাদের সমন্বয়-প্রচেষ্টা উভয়ই লক্ষ্য করা যায়।

এখানে আমি ট্র্যাজেডি তত্ত্বের আলোচনাকে নিম্নলিখিত পরিচ্ছেদে ভাগ করে নিচ্ছি :—

১। ট্র্যাজেডির নায়ক
২। ট্র্যাজেডির ক্রিয়া
৩। ট্র্যাজেডির উপসংহার
৪। ট্র্যাজেডির আত্মা বা রস
৫। ট্র্যাজেডি, মেলোড্রামা ও প্যাথেটিক ড্রামা
৬। ট্র্যাজেডি দেখার আনন্দ
৭। ক্যাথারসিস্ শব্দটির তাৎপর্য।

বলা বাহুল্য-উল্লিখিত বিষয়গুলির জ্ঞান পাকা হলেই ট্র্যাজেডি তত্ত্বে অধিকার এসে যেতে বাধ্য, কিন্তু এই সব বিষয়ে যে মতবিরোধ আছে তাদের মীমাংসা করতে না পারলে, নাটক-সমালোচনা ক্ষেত্রে যে অরাজকতা রয়েছে তা দূর করা সম্ভব হবে না। তা দূর করতে হলে প্রত্যেকটি বিষয়ে গভীরতর আলোচনা এবং বস্তুনিষ্ঠ বিচারের ভিত্তিতে মীমাংসা আবশ্যক। এখনও তা হয়নি—কি এদেশে কি অন্যান্য দেশে। আমি যে মীমাংসার চেষ্টা করছি, তা যুক্তিযুক্ত কি না পাঠকরা বিচার করবেন।

ট্র্যাজেডির নায়ক

ট্র্যাজেডির সংজ্ঞা ও স্বরূপ সম্বন্ধে মনীষী এরিস্টটল যে কয়টি কথা বলে গেছেন, পরবর্তীকালে সেই সব কথার তাৎপর্য-নির্ধারণ, সমর্থন অথবা খণ্ডনের মধ্যেই ট্র্যাজেডির আলোচনা মোটামুটিভাবে সীমাবদ্ধ হয়ে আছে—এ কথা বললে অতিশয়োক্তি করা হয় না। ট্র্যাজেডি নায়কের বংশমর্যাদা, নৈতিক আদর্শ নিষ্ঠা ভাগ্যবিপর্যয়ের মূল কারণ—এ সব বিষয়ে আদি সূত্রকার যে সব সিদ্ধান্ত করেছেন তা

আজ অক্ষরে অক্ষরে না মানা গেলেও এ কথা সকলেই স্বীকার করবেন যে তাঁর মূল সিদ্ধান্তের তাৎপর্য আজও নষ্ট হয়ে যায়নি। সে যাই হোক, এখন দেখা যাক এরিস্টটল নায়কের বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে কি কি কথা বলেছেন প্রথমত নায়কের বংশ-মহিমা বা অসাধারণত্ব সম্বন্ধে তাঁর বক্তব্য সংগ্রহ করা যাক

(1) 'Characters of a higher type'—(Page 21)

(2) He must be one who is *highly renowned and prosperous* a personage like Oedipus, Thystes or other illustrious men of such families. (XIII 45)

(3) Now, the best tragedies are founded on the story of a few, house—on the fortunes of Alcmaeon, Oedipus, Orestes, Meleager, Thystes, Telephus and those *other who have done or suffered something terrible.* (47)

(4) Again, since Tragedy is an imitation of persons *who are above the Common level.......*

ট্র্যাজেডি-নায়কের অসাধারণত্ব সম্বন্ধে এরিস্টটলের ইতস্তত বিক্ষিপ্ত বক্তব্য চোখের সামনে রেখে আলোচনায় অগ্রসর হওয়া যাক। এ কথা ঠিক বটে যে এরিস্টটল নায়কের অসাধারণত্বে বংশমর্যাদার এবং ঐশ্বর্যের মহিমাকে বড় স্থান দিয়েছেন, কিন্তু এ কথাও মিথ্যা নয় যে '*higher type*' বলতে তিনি একমাত্র ইডিপাস প্রভৃতির মতো অতিবিখ্যাত এবং ঐশ্বর্যশালীদেরই বুঝাননি। প্রমাণ (ক) higher typeএর ব্যাখ্যা (১১ পৃষ্ঠায়)—সেখানে তিনি বলছেন—উচ্চ-নীচ-ভেদ নৈতিকগুণের বা চরিত্রের ভিত্তিতেই করা হয়ে থাকে।* (for moral character mainly answers to these divisions, goodness and badness being the distinguishing marks of moral differences) (খ) চতুর্থ উক্তিটি—···persons who are above the Common level. এই উক্তিটির সঙ্গে ২য় এবং ৩য় উক্তির সামঞ্জস্য করতে হলে এই কথাই বলতে হবে—যারাই 'above the common level' তারাই 'highly renowned and prosperous।' নিশ্চয়ই এরিস্টটল এ কথা বলেননি যে যারা রাজা বা রাজ-পরিবারের কেউ নয় তারাই 'common level'-এর লোক এবং তাঁদের মধ্যে কোনরূপ অসাধারণত্ব থাকতে পারে না। আমি মনে করি চতুর্থ উক্তিটিতে এরিস্টটল যে সিদ্ধান্ত করেছেন তাতে তিনি আগের সিদ্ধান্ত থেকে আরো অনেকটা এগিয়ে এসে ট্র্যাজেডি-নায়কের গণ্ডীকে বড় করে দিয়েছেন এবং সত্যের কাছাকাছি পৌছেছেন। একথা অবশ্য স্বীকার্য যে ট্যাজেডির নায়কের বংশমর্যাদা যাই হোক না কেন, তাকে চরিত্রে 'above the common level' না হয়ে উপায় নেই—কোন-না-কোন রকমের অসাধারণত্ব তার থাকা চাই।

নায়কের বংশগৌরব ও ঐশ্বর্যের প্রশ্নটি নিয়ে রেনেসাঁস যুগে যেমন, তেমনি পরবর্তী যুগেও যথেষ্ট বাক্‌বিতণ্ডা হয়েছে। তার ফিরিস্তি দিয়ে কোন লাভ নেই।

তবে ষোড়শ-সপ্তদশ শতাব্দীতে প্রচলিত তত্ত্ব যাই থাক না কেন, সামাজিক অবস্থার পরিবর্তনের এবং গণতান্ত্রিক চেতনার ক্রমবিকাশের ফলে ট্র্যাজেডির বিষয়বস্তু তথা নায়ক-নায়িকা নির্বাচনে লক্ষণীয় পরিবর্তন দেখা দিতে আরম্ভ করেছিল। তারপর সামাজিক ও গার্হস্থ্য ট্র্যাজেডির আবির্ভাবে নায়ক রীতিমত গণতন্ত্রাশ্রিত হল। যেমন সমাজে তেমনি নাটকেও রাজতন্ত্র সামন্ততন্ত্রের পরে অভিজাততন্ত্র এবং ক্রমে গণতন্ত্র প্রবর্তিত হয়েছে এবং গণতন্ত্রে প্রত্যেকটি ব্যক্তি যেমন আইনের চোখে সমান—নাটকের ক্ষেত্রে তেমনি অতি সাধারণ ব্যক্তিরও নায়ক হওয়ার অধিকার জন্মেছে। গ্রীক ট্র্যাজেডির পৌরাণিক ও ঐতিহাসিক আবহাওয়ার এবং শেক্‌সপীয়রের ট্র্যাজেডির রাজতান্ত্রিক এবং সামন্ততান্ত্রিক আবহাওয়ার স্তর পেরিয়ে নাটক গণতন্ত্রের স্তরে প্রবেশ করেছিল। একদিকে রাজা ইডিপাস এন্টিগোন, দি পারসিয়ানস, দি প্রমিথিউস বাউণ্ড প্রভৃতি, ম্যাকবেথ, হ্যামলেট, সীজার লীয়র প্রভৃতি অন্যদিকে মার্লোর ডক্টর ফস্টাস, দি লণ্ডন মার্চাণ্ট, এ উয়োম্যান কিলড্ উইথ কাইণ্ডনেস, দি মেড্‌স ট্র্যাজেডি প্রভৃতি ইবসেনের মিসেস্ অলভিঙ, রোশমেরশম্, পিনেরোর সেকেণ্ড মিসেস্ ট্যাঙ্কেরী গলসওয়ার্দির স্ট্রাইফ প্রভৃতি নাটকে রাজা থেকে পতিতা পর্যন্ত ট্র্যাজেডিরাজ্যে নাগরিক অধিকার পেয়েছে। কারণ আজ দর্শকের চোখে—রাজার ভাগ্যবিপর্যয় এবং অতি সাধারণ লোকের ভাগ্যবিপর্যয় সমান শোচনীয় বলে গণ্য।

অবশ্য 'আইনের চোখে সমান' হওয়া মানেই এ নয় যে সকলেরই সব হওয়ার যোগ্যতা আছে। তেমনি সমস্ত শ্রেণীর ব্যক্তিই ট্র্যাজেডির নায়ক হতে পারে—এ কথা বলার তাৎপর্য এ নয় যে ট্র্যাজেডি নায়কের কোন বিশেষত্ব নেই—বিশেষ যোগ্যতার দরকার নেই। ট্র্যাজেডির নায়ক যে হবে তার কোন-না-কোন বিষয়ে একটু চারিত্রিক অসাধারণত্ব থাকা চাই—জ্ঞান-অনুভব-ইচ্ছা বৃত্তির কোন একটিতে বিশেষত্ব থাকা চাই। এই বিশেষত্বের বলেই ট্র্যাজিক চরিত্র 'above the common level'এ থাকে, সমাজের অতি নিম্নশ্রেণীর ব্যক্তি হয়েও বিশেষত্বের (personality) গুনে অসাধারণত্ব লাভ করতে পারে। এখন ব্যক্তিত্বই ট্র্যাজিক চরিত্রের বড় যোগ্যতা এবং সেই ব্যক্তিত্বের বিশেষত্ব থাকলে যে-কোন চরিত্রই ট্র্যাজেডির নায়ক হতে পারে। প্রসঙ্গত একটি কথা বলতে চাই—'ব্যক্তিত্ব' বলতে আমরা সাধারণতঃ যা বুঝি, সেই অর্থে আমি কথাটি ব্যবহার করিনি। ব্যক্তিত্বশালী বলতে বুঝায় সেই লোককেই যে মানবিক মূল্যবোধকে জীবনে বড় স্থান দিয়েছে এবং তা রক্ষা করতে কৃতসংকল্প। এই দিক থেকে দেখলে দেখা যাবে কারো ব্যক্তিত্ব প্রধানতঃ মননের, কারো প্রধানতঃ হৃদয়বত্তার এবং কারো প্রধানতঃ ইচ্ছার দৃঢ়তার বা কর্ম-শক্তির রূপ নিয়ে ব্যক্ত হয়ে থাকে। কেউ মননে অতিপ্রবল হয়েও অনুভবে এবং ইচ্ছায় দুর্বল হতে পারে, কেউ অনুভবে অতিপ্রবল কিন্তু ইচ্ছায় দুর্বল এবং কেউ মননে ও অনুভবে দুর্বল হয়েও ইচ্ছার দৃঢ়তায় অসামান্য হতে পারে। সুতরাং ব্যক্তিত্ব বিচারে শুধু ইচ্ছাশক্তির দৃঢ়তা বা কর্মশক্তির পরিমাপ করলেই চলবে না, ব্যক্তিত্বের, ধরনটি আগে নির্বাচন করে নিতে হবে। সে যাই হোক আমাদের বক্তব্য এই যে মননে বা অনুভবে বা

ইচ্ছাশক্তিতে—ব্যক্তিত্ব ফুটে উঠলেই, ব্যক্তি ট্র্যাজেডির নায়ক হওয়ার যোগ্যতা লাভ করে।

এ. সি. ব্র্যাডলেও শেষপর্যন্ত সিদ্ধান্ত করেছেন—

"When so much weight is attached to personality almost any fatal collision in which a sufficiently striking character is involved may yield material for tragedy." ব্যক্তিত্বের জোরেই ব্যক্তি 'যথেষ্ট পরিমাণে লক্ষণীয়' (sufficiently striking) হয়—অর্থাৎ 'above the common level'এ উন্নীত হয়।

কিন্তু কেউ কেউ নায়কের গণতন্ত্রীকরণ ব্যাপারটিকে খুব প্রসন্নচিত্তে গ্রহণ করতে পারেননি। সামাজিক এবং গার্হস্থ্য ট্র্যাজেডিতে পৌরাণিক ও ঐতিহাসিক ট্র্যাজেডির আবহাওয়া ও আমেজ না পেয়ে ক্ষোভ প্রকাশ করেছেন। এঁরা বলতে চান—রাজ-রাজড়ার কাহিনীর স্বকীয় একটি মহিমা এবং গুরুত্ব আছে। যখন কোন রাজা বা সামন্ত বা সেনাপতি দৈবচক্রে তাঁর ঐশ্বর্য-মহিমার চূড়া থেকে ধুলায় পতিত হন, তার পতনের দৃশ্য যেমন করে নিয়তির সর্বশক্তিমত্তার বা চক্রান্তের কাছে মানুষের পুরুষকারের ব্যর্থতা ফুটিয়ে তোলে, সাধারণ ব্যক্তির পতনের দৃশ্য তেমন করে তা পারে না। এ. সি. ব্র্যাডলের মুখে আমরা শুনতে পাই—"the story of the prince, the triumvir, or the general, has a greatness and dignity of its own. His fate affects the welfare of a whole nation or empire ; and when he falls suddenly from the height of earthly greatness to the dust, his fall produces a sense of contrast of the powerlessness of man, and of the omnipotence—perhaps the caprice of fortune or Fate, which no tale of private life can possibly rival". অধ্যাপক এলারডাইস নিকল মহাশয়ও অতীতের বিশেষতঃ ঐতিহাসিক ট্র্যাজেডির ঐশ্বর্যের আড়ম্বরের দিকে চেয়ে দীর্ঘনিঃশ্বাস ফেলেছেন—সামাজিক ও গার্হস্থ্য ট্র্যাজেডির অল্পপ্রাণ আবেদনে সন্তুষ্ট হতে পারেননি। অবশ্য তা না পারলেও সামাজিক ও গার্হস্থ্য ট্র্যাজেডির দাবি তাঁরা অস্বীকার করতে পারেননি। 'Centre of interest' যে সরে এসেছে এ কথা কে অস্বীকার করবে ?

দ্বিতীয়তঃ—নায়কের নৈতিক গুণের মাত্রা সম্বন্ধে আলোচনা করা যাক।

এবিষয়ে এরিস্টটল যা বলেছেন তা এই :—

(ক) ট্র্যাজেডি যেহেতু—imitate actions which excite pity and fear……It follows plainly in the first place, that the change of fortune presented must not be the spectacle of a virtuous man brought from prosperity to adversity ; for this moves neither pity nor fear, it merely shocks us.

(খ) Nor, again, that of a bad man passing from adversity to prosperity for nothing can be alien to the sprit of Tragedy; it possesses no single tragic quality, it neither satisfies moral sense nor callsforth pity or fear. Nor again should the downfall of the utter villain be exhibited. A plot of this kind would doubtless, satisfy the moral sense, but it would inspire neither pity nor fear.

(গ) There remains then, the character between these two extremes—that of a man who is not eminently good and just, yet whose misfortune is brought about not by vice or depravity, but by some error or frailty"

ট্র্যাজেডির রসের (moral sense—pity or fear) দিকে লক্ষ্য রেখেই এরিস্টটল—অতিসাধু এবং অতিশয়তানকে বাদ দিয়েছেন এবং 'not eminently good কেই ট্র্যাজেডির নায়ক করতে বলেছেন। এবং তাতেও বিশেষ শর্ত আরোপ করেছেন।

শর্তটি এই যে নায়কের ভাগ্যবিপর্যয় ঘটবে তার কোন পাপ আচরণ অথবা নীচাশয়তার জন্য নয়; ঘটবে—ভুলভ্রান্তি বা অত্যাসক্তি বা অন্তর্নিহিত কোন দুর্বলতার জন্য। এরিস্টটলকে সমালোচনা করার আগে একটা কথা মনে রাখতে হবে এরিস্টটল অতিভালো বা অতিমন্দ চরিত্রের কোন প্রত্যক্ষ (পজিটিভ) সংজ্ঞা দেননি। অতিভালো বা অতিমন্দ বলেছেন তাকেই যার পতন আমাদের মধ্যে শোচনা জাগাতে পারে না। তাঁর ধারণা অতিভালোর পতনে আমাদের মনে আঘাত লাগে—শোচনা বা ভয় জাগে না, অতিমন্দের পতনে নৈতিক বাসনা চরিতার্থ হয় বটে, কিন্তু শোচনা বা ভয় জাগে না। সুতরাং ঐ ধরনের চরিত্র নায়ক-যোগ্য নয়।

এরিস্টটলের এই মূলসূত্র নিয়ে পরে অনেক প্রশ্ন উঠেছে এবং অনেক কথা কাটাকাটি হয়েছে। অতিভালো বা অতিমন্দ চরিত্র ট্র্যাজেডির নায়ক হতে পারে কি না, শোচনা উদ্রেক করতে পারে কি না—এ প্রশ্ন নিয়ে গুরুত্বপূর্ণ আলোচনা হয়েছে। সম্পূর্ণ নির্দোষ চরিত্রের ট্র্যাজেডি হতে পারে কি না?—এ প্রশ্নের আলোচনাও বাদ পড়েনি। এলিজাবেথের যুগের ট্র্যাজেডির দিকে লক্ষ্য করলে এ প্রশ্ন মনে জাগবেই—ম্যাকবেথ বা রিচার্ড দি থার্ড বা তেমারলেন্‌কে আমরা কোন্ কক্ষে স্থান দেব? অতিভালো বা ভালোর কথাই উঠে না, মন্দ বললেও তাদের 'Vice or depravity'র ঠিক ব্যক্ত করা হয় না, তবু তাঁরা তো ট্র্যাজেডির নায়ক হয়েছে। এদের মতো 'egoistic and anarchic'—'Villain' চরিত্র যখন নায়ক হয়েছে, তখন এরিস্টলের সূত্র টেঁকে কি করে? এ কথা স্বীকার করতেই হবে যে 'ম্যাকবেথ বা রিচার্ড দি থার্ড'এর পতনের মূলে 'error or frailty' অপেক্ষা vice or depravityর মাত্রাই বেশী এবং তা সত্ত্বেও তারা 'ট্র্যাজিক হিরো' কিন্তু এ কথাও

তো মিথ্যা নয় যে তাঁরা তেমন 'utter villain' নয় যাদের পতন দেখে দর্শক বেদনা বোধ করে না, শুধু 'ধর্মের জয়' এবং 'অধর্মের ক্ষয়' দেখার আনন্দই সম্ভোগ করে। এইদিক থেকে দেখলে দেখা যাবে এরিস্টটলের 'মূলসূত্র' ঠিকই আছে। 'pity or fear' যে জাগায় তার চরিত্রে আপাত পাপাচরণ ও নীচাশয়তার পিছনে নিশ্চয়ই এমন চিত্তাকর্ষক কিছু থাকে যার অপচয় দেখে দর্শকচিত্তে 'unmeritted suffering'-চেতনা তথা শোচনা জাগে। এরিস্টটলের 'extreme villain' সেই যে একটুও শোচনা জাগাতে পারে না। আর তা পারে না বলেই ট্র্যাজেডির নায়ক হওয়ার যোগ্যতা তার থাকে না। এখানে এরিস্টটল অভেদ্য। আর একটি কথাও ভাববার আছে। এরিস্টটল বলেছেন—'not eminently good'এর পতন যদি vice or depravityর জন্য হয় তা হলে তা ট্র্যাজিক হবে না, ট্র্যাজিক হবে তখনই যখন পতন হবে 'error or frailty'র জন্য। প্রশ্ন হবে—যে সব নাটকে 'doing something terrible'এর দৃশ্য দেখানো হয় সেখানে তো নায়কের আচরণে 'vice or depravity'র লক্ষণ দেখা যায় সেই সব ক্ষেত্রে এরিস্টটলের সূত্র খাটে কি? বলা বাহুল্য এরিস্টটলের বক্তব্যের তাৎপর্য নির্ধারণ করার উপরেই উত্তর নির্ভর করবে। এরিস্টটল বলতে চেয়েছেন—এবং 'pity and fear'এর দিকে লক্ষ্য রেখেই তা চেয়েছেন—অহেতুক 'vice or depravity' যেখানে পতন নিয়ে আসে সেখানে শোচনা জাগানো দুঃসাধ্য আর 'error or frailty' থেকে যখন পতন ঘটে তখন সহজেই শোচনা জাগে। কারণ ব্যাখ্যা করে না বললেও বুঝা যাবে—vice or depravity দেখে নায়কের প্রতি দর্শকের মন যত বিমুখ হয়, error or frailty দেখে তত বিমুখ তো হয়ই না বরং নায়কের প্রতি বেশী সমবেদনশীল হয়। সুতরাং যে vice or depravity—কোন 'error or frailty'র পরিণাম নয় তা ট্র্যাজেডি রসের পরিপন্থী এবং সেই কারণেই—'vice or depravity'র প্রকৃতি বিচার করা একান্তই আবশ্যক। সকলেই স্বীকার করবেন যে, যে স্বভাবমন্দ তার প্রতি সমবেদনা কমই থাকে এবং তার পতনে শোচনা জাগে না। কারণ তার ভাগ্যবিপর্যয়ে কোন মানবিক মূল্যের অপচয় হচ্ছে—এ ধারণা মনে থাকে না। সমালোচক ব্র্যাডলেও স্বীকার করেছেন যে "The Tragedy in which the hero is, as we say, a good man is more tragic than that in which he is, as we say, a bad one. The more the spiritual value the more tragedy in conflict and waste" অর্থাৎ সজ্জন নায়কের ট্র্যাজেডি দুর্জন নায়কের ট্র্যাজেডির চেয়ে বেশী ট্র্যাজিক। চরিত্রে যত আত্মিক বা মানবিক মূল্য, তত তার দ্বন্দ্বে ও অবক্ষয়ে ট্র্যাজেডি।

এখানেই আসছে চরিত্রের নির্দোষতার মাত্রার সমস্যা। নির্দোষ এবং নিরপরাধ এই দুটি শব্দের অর্থ ঠিক করে না নেওয়ার জন্য অনেকক্ষেত্রেই অকারণ গোলমাল দেখা দিয়ে থাকে। নির্দোষ ও নিরপরাধ শব্দ দুটিকে আমরা অনেক সময় সমার্থক বলেই গণ্য করে থাকি বটে, কিন্তু আসলে তারা সমার্থক নয়; সমার্থক হতে পারে

তখনই যখন আমরা 'error or frailty'কেও অপরাধ বলে গণ্য করব। এন্টিগোনের ঐকান্তিক অনুরাগ এবং তজ্জনিত আত্মত্যাগ, দোষ হতে পারে, কিন্তু তা ক্লাইটেমনেস্ত্রার স্বামীহত্যার মতো অপরাধ নয়, রাজা লীয়রের মধ্যে 'error' আছে, সত্য কিন্তু 'ম্যাকবেথের' মতো অপরাধী তিনি নন। সুতরাং নির্দোষ এবং নিরপরাধ নিশ্চয়ই সমার্থক নয়। তবে 'নির্দোষ' কথাটি নিয়েও কথা উঠতে পারে এবং উঠেছেও। প্রশ্ন উঠেছে—কোন দোষ নেই এমন চরিত্র নিয়ে ট্র্যাজেডি লেখা সম্ভব কি না? এ প্রশ্নটি নিয়ে যত আলোচনা হয়েছে তাতে এরিস্টটলের 'error or frailty' শব্দ দুইটির তাৎপর্য ভাল করে বিশ্লেষণ করা হয়নি এবং হয়নি বলেই 'innocent hero'র মামলায় এরিস্টটলের বিরুদ্ধে একতরফা রায় দেওয়া হয়েছে।

'error or frailty' শব্দ দুইটি তাৎপর্য বিশ্লেষণ করলে আমরা দেখতে পাব—যাদের নির্দোষ (innocent) চরিত্রের দৃষ্টান্ত হিসাবে উল্লেখ করা হয়েছে তারা এরিস্টটলের মতে নির্দোষ নয়; তাঁদের চরিত্রে 'error' হয়তো নেই কিন্তু 'frailty' স্বভাবগত দুর্বলতাজনিত দোষ (এ দুর্বলতা গুণগতও হতে পারে) আছে। কোন গুণ আত্যন্তিক হয়ে সময় বিশেষে দোষে পরিণত হতে পারে এবং তা হয় 'সর্বং অত্যন্তং গর্হিতম্' এই সূত্রানুসারেই। অতিদর্প, অতিমান, অতিদান, অতিস্নেহ, অতিনিষ্ঠা, সব 'অতি'র মধ্যেই ট্র্যাজেডির বীজ লুকিয়ে থাকে এবং থাকে এই কারণেই যে 'অতি' চরিত্রের ভারসাম্য নষ্ট করে দিয়ে চরিত্রকে একরোখা করে তোলে। আতিশয্য এই কারণেই অবস্থাবিশেষে 'গুণ হইয়াও দোষ'। এই দিক থেকে দেখতে গেলে দেখা যাবে—নির্দোষের অর্থাৎ যে কোন 'error' করেনি, যার চরিত্রে কোন রকম কোন 'frailty' নেই তার জীবনে ট্র্যাজেডিও সম্ভব নয়। অতএব, 'error' বা 'frailty' থাকা যদি দোষ বলেই গণ্য হয় তাহলে একথা স্বীকার করতে হয়—নির্দোষ চরিত্রের কোন ট্র্যাজেডি হতে পারে না—। বলা বাহুল্য 'দোষ' কথাটি এখানে খুবই ব্যাপক অর্থে ব্যবহার করা হয়েছে এবং খুঁজলে এ দোষ সকলের মধ্যেই পাওয়া যাবে; কোন অতিভালোকেও এই দোষের জন্য দায়ী করা যেতে পারে। এই হিসাবে প্রত্যেক ট্র্যাজিক চরিত্র নিজেই তার ভাগ্যবিপর্যয়ের জন্য মূলত দায়ী। এই দায়িত্বের মাত্রা চরিত্রে চরিত্রে ভিন্ন হতে পারে, কিন্তু দায়িত্বের লেশ মাত্রও থাকবে না এমনটি হতে পারে না। সমালোচক ব্র্যাড্লে যখন বলেন—"No mere suffering or misfortune, no suffering that does not spring in great part from human agency and in some degree from the agency of the sufferer is tragic"—তখন এই দায়িত্বের কথাই বলেন এবং এরিস্টটলকেই সমর্থন করেন। এবং এই কথাই বলেন যে প্রাকৃতিক দুর্বিপাকে মানুষের জীবনে যে ভাগ্যবিপর্যয় বা দুঃখদুর্গতি ঘটে তাকে ঠিক ট্র্যাজিক বলা চলে না। দুঃখদুর্গতি ট্র্যাজিক হয় তখনই যখন তা মানুষের চক্রান্তের ফলে এবং কিছুটা দুঃখদুর্ভোগ ভোগীর নিজের ত্রুটির ফলে ঘটে থাকে। তবে এ কথাও ব্র্যাড্লে স্বীকার করেছেন এবং বোধ হয় তিনিই প্রথম স্পষ্টভাষায় ব্যক্ত করেছেন—যে এমন ভাগ্যবিপর্যয় বা দুর্বিপাক সম্ভব যার মূলে মানুষের

কোন হাত থাকে না অথবা নায়কের কোন চরিত্রগত ক্রটিবিচ্যুতি বা দায়িত্ব থাকে না। থাকে শুধু অদৃষ্টের চক্রান্ত—অদৃশ্য শক্তির ষড়যন্ত্র। এই কথাটি নিশ্চয়ই এরিস্টটল সূত্র থেকে একটু ভিন্ন সুরের। এই সুর রেঁনেসাঁস যুগে কস্টেলভেত্রো ও রোসির (১৯৫০) মুখে প্রথম শোনা যায়।

এই সুরটিকেই জন এস্. স্টার্ট মহাশয় তাঁর—"ট্র্যাজেডি" নামক বিখ্যাত প্রবন্ধে (Essays and studies. By Members of the English Association Vol. VIII, collected by G. C. Moore—দ্রষ্টব্য) বিস্তারিত করতে চেষ্টা করেছেন। তিনি প্রমাণ করতে চেয়েছেন—সম্পূর্ণ নির্দোষ (wholly innocent) চরিত্রও ট্র্যাজেডির নায়ক হতে পারে—অতিধার্মিক ব্যক্তির পতনও আমাদের মধ্যে শোচনা (pity) জাগাতে পারে। তিনি প্রথমেই প্রশ্ন তুলেছেন—"Is it possible for a wholly innocent person to be the hero of a Tragedy? Or is it necessary that some form of guilt should be assigned to the sufferer at least some weakness or defect of character to which the cause of his suffering can be traced?" এবং উত্তর দিতে যেয়েও প্রশ্ন করেছেন—"Is it really true that when we read a work which describes the undeserved sufferings of an innocent man or woman we find it too terrible and lay it aside because we cannot endure it? Is it not rather the case that such descriptions have a peculiar intense interest of their own—an interest which has wrought powerfully, not only in literature, but in history and religion? শেষোক্ত প্রশ্নটিই তার উত্তর এবং দৃষ্টান্ত—বিখ্যাত 'Four Gospels' যা 'present a history of suffering inflicted on perfect innocence'. শুধু যে সাধু-সন্তদের জীবনেই এমন ঘটনা ঘটেছে বা ঘটতে পারে তা নয়। অতিসাধারণ ব্যক্তির জীবনেও এর দৃষ্টান্ত দেখানো যেতে পারে—"A person in ordinary life who has been conspired against and sinned against, brought to misery or death by the crimes of others, becomes for men a tragic figure—such a theme has its place in literature. It is a legitimate one; and we can only refuse to call it tragic by putting some refined or esoteric significance on the word"—শয়তানের চক্রান্তের ফলে যখন কোন নির্দোষ ব্যক্তির 'জীবনে' আঘাত, দুঃখদুর্দশা নেমে আসে এবং ব্যক্তির জীবনে শোচনীয় পরিণতি এবং মৃত্যু ঘটে, তার পরিণামকে সকলেই ট্র্যাজিক বলে মনে করে থাকে। এই মনে করা ঠিক মনে-করাই। জন স্মার্ট মনে করেন যে এই ধরনের ঘটনাকে ট্র্যাজিক না বলার অর্থ ট্যাজেডি শব্দটির উপরে একটি গুহ্য অর্থ আরোপ করা এবং সব রকম ট্র্যাজেডিকে 'character is destiny'—ছাঁচে ঢালাই করার চেষ্টা করা। তিনি মনে করেন—এরিস্টটল,

হেগেল এবং শেকস্‌পীয়রের জার্মান সমালোচকরাই (জারভিনাস ও উলরিকি—প্রধান পাণ্ডা) এই ধারণাটির জন্য দায়ী—ট্র্যাজেডি 'reveals the influences from within which work unconsciously on outward events' নায়কের 'character is destiny' ট্র্যাজেডির সৃষ্টি হয়—চরিত্রের স্বভাবগত ত্রুটিবিচ্যুতির ফলে। অনেক ট্র্যাজেডিতে চরিত্রের ত্রুটিবিচ্যুতি শোচনীয় পরিণামের নিমিত্ত কারণ বটে কিন্তু এমন অনেক ট্র্যাজেডি আছে যেখানে ট্র্যাজেডি সৃষ্টিতে চরিত্রের কোনরূপ দায়িত্বই থাকে না। দৃষ্টান্ত—'ট্রোজান উইমেন'। সেখানে চরিত্র কোন অর্থেই 'নিয়তি' হয়নি। নিয়তি—গ্রীক ট্রয়যুদ্ধে গ্রীকদের জয়—ট্রয়ের ধ্বংস, যার জন্য তাদের কোন দায়িত্বই নেই। অতএব স্মার্টের সিদ্ধান্ত—"Aristotle's theory may be frankly dismissed"—যদিও "The belief that some form of guilt or fault is at work in every real tragedy rests on a much wider basis. It spring from philosophic view of life and world." অর্থাৎ নিরপরাধ এবং এমন কি নির্দোষ চরিত্রও ট্র্যাজেডির নায়ক-নায়িকা হতে পারে।

অধ্যাপক এলাবডাইস নিকল মহাশয়—'দি থিওরি অফ ড্রামা'-গ্রন্থের 'ট্র্যাজিক হিরো' পরিচ্ছেদে ট্র্যাজেডি-নায়কের বৈশিষ্ট্য আলোচনা করেছেন এবং সেই প্রসঙ্গই —'ট্র্যাজিক ফ্ল' (tragic flaw) কত রকমের হতে পারে এবং 'flaw' ছাড়াও ট্র্যাজিক চরিত্র হতে পারে কি না—এ সব প্রশ্ন আলোচনা করেছেন। প্রথমেই তিনি, ট্র্যাজেডির ক্ষেত্রে চরিত্রবৈশিষ্ট্য আলোচনা করা আবশ্যক কেন—এই প্রশ্নটির মীমাংসা করেছেন এবং বলেছেন যেহেতু "It is the hero who gives significance and tone to a tragedy" এবং ট্র্যাজেডিতে...interest is placed on one or two main figures...নায়কের বৈশিষ্ট্য আলোচনা অপরিহার্য।

'ট্র্যাজিক ফ্ল' বা চরিত্রের দোষ ও দায় সম্বন্ধে আলোচনায় প্রবেশ করার মুখেই তিনি এরিস্টটলকে স্মরণ করে লিখেছেন—"the tragic hero, while not a paragon of goodness, must in Aristotle's opinion have noble qualities in him but he must at the same time be capable of indulging in some error due either to ignorance of affairs beyond his knowledge or to human passion" এবং সঙ্গে সঙ্গে জানিয়েছেন—এরিস্টটল-নির্দেশিত বৈশিষ্ট্যের গণ্ডী আরো সম্প্রসারিত করা দরকার।

এরিস্টটল ঠিকই দেখেছেন, বহু নাটকে নায়ক অজ্ঞাতসারে ভুল কাজ করে বসে, যেমন 'রাজা ইডিপাস' করেছেন, অথবা জ্ঞাতসারে অর্থাৎ ইচ্ছা করে ভুল কাজ করে, যেমন 'মিডিয়া' করেছে ; কিন্তু এ কথাও ঠিক যে, এমন নায়কও সম্ভব (যেমন হ্যামলেট) যে 'is faced by a task greater than his powers' এবং যার 'human frailty' কোনরূপ অন্যায় কর্মে ব্যক্ত হয় না বা যে—'does not actively precipitate the tragic action' তারপর এমন ট্র্যাজেডিক নায়কও দেখা যায় (যেমন মার্লোর নায়ক) যার ট্র্যাজেডির ভিত্তি হচ্ছে—"opposition of

a human force of extraordinary dimensions to a force beyond it and more powerful than it"—অতিপ্রাকৃত শক্তির হাতে মানুষের অতিকামনার পরাজয় উল্লিখিত ক্ষেত্রগুলিতে আমরা চরিত্রে কোন-না-কোন ত্রুটি (flaw) আবিষ্কার করতে অবশ্যই পারি।

তবে এমন ক্ষেত্রও আছে যেখানে চরিত্র সম্পূর্ণ নির্দোষ (flawless hero)। রেনেসাঁস-যুগে কস্টেল ভেত্রো ও রোস্‌সি এবং বিংশ শতাব্দীতে ডাঃ স্মার্ট মহাশয় নির্দোষ নায়কের পক্ষে ওকালতি করেছেন। ডাঃ স্মার্ট—নির্দোষ নায়কের দৃষ্টান্ত হিসাবে বাইবেলের গসপেল কাহিনীর এবং রিচার্ডসনের ক্লারিসার যে উল্লেখ করেছেন তা অধ্যাপক নিকলের মনঃপূত হয়নি বটে কিন্তু তিনি স্বীকার করেছেন—সম্পূর্ণ নির্দোষ নায়কের ট্র্যাজেডির সংখ্যা খুবই অল্প এবং 'রোমিও এ্যাণ্ড জুলিয়েট' নাটকের অন্যতম দৃষ্টান্ত।

রোমিও একজন নির্দোষ নায়ক। তার ট্র্যাজেডি আসলে 'pure tragedy of fortune'। এই কারণেই হ্যামলেটের বা ওথেলোর রস এবং রোমিও-জুলিয়েটের রস স্বাদে-গন্ধে স্বতন্ত্র।

তারপর, আর এক রকমের নায়কও সম্ভব যে (swayed by two ideals) দু-ই আদর্শের দো-টানায় পড়ে ক্ষতবিক্ষত হয় এবং শোচনীয় পরিণাম লাভ করে। এইসব চরিত্রে যে 'error of judgment or frailty' থাকে তার প্রকৃতি ভিন্ন। এইসব ক্ষেত্রে দোষকে ঠিক দোষ বলে নিন্দা করা যায় না—নায়ক "is faced with two alternatives neither of which is wholly bad, but of which one represents the power of common duty and law, and the other the power of passion and emotion"। [রাসিনের ট্র্যাজেডি এবং ড্রাইডেনের—হিরোয়িক ট্র্যাজেডি—দৃষ্টান্ত]

আর এক শ্রেণীর নায়কও দেখা যায়—যার দোষের দায়িত্ব তার নিজের নয়—দায়িত্ব পরিবেশের বা অবস্থার। যদিও আপাতদৃষ্টিতে এই শ্রেণীর নায়ক—'a subdivision of the wrongly acting character'—তবু কুকর্মের জন্য আমরা তাকে সম্পূর্ণ দায়ী করতে পারিনে এবং কুকর্মের মধ্যেও সে 'remains honest and pure-sould'। [শিলারের—দি রবার (ডাকাত) দৃষ্টান্ত] মোটকথা দাঁড়াচ্ছে এই যে অধ্যাপক নিকলও স্বীকার করেছেন—নির্দোষ নায়ক সম্ভব এবং নায়কের নিজের দোষেই যে পতন ঘটবে একথা সব ক্ষেত্রে সত্য নয়।

এই প্রসঙ্গেই **চরিত্রের সক্রিয়তা নিষ্ক্রিয়তার** প্রশ্নটি আলোচনা করা যেতে পারে। কারণ আগের প্রশ্নের সঙ্গে এই প্রশ্নটির নিগূঢ় যোগ রয়েছে। এরিস্টটলের পোয়েটিকস্‌ গ্রন্থে এই বিষয়ে কোন প্রত্যক্ষ সিদ্ধান্ত না থাকলেও, সমালোচকরা এরিস্টটল-কৃত নাট্য-সংজ্ঞা থেকে অনুসিদ্ধান্ত করতে চেষ্টা করেছেন—'doing' বা 'acting' কথাটির মধ্যেই নায়কের 'activity'র শর্ত নিহিত আছে এবং নায়কের ভাগ্য-বিপর্যয়ের নিমিত্ত কারণ হিসাবে 'error or frailty'—থাকবে এ সিদ্ধান্তেরও

তাৎপর্য ঐ একই। এই অনুমান সর্বাংশে সত্য কি না বিচার করে দেখা দরকার এবং তা করতে হলে এরিস্টটলের বক্তব্য চোখের সামনে রাখতে হবে। নাটকের এবং নায়কের লক্ষণ নির্দেশ করার প্রসঙ্গে তিনি লিখেছেন :—

(১) he may present all his characters as *living and moving before us.*

(২) ......imitate persons *acting and doing.*

(৩) Hence, some say, the name of 'drama' is given to such poems as *representing action.*

(৪) Action implies personal agents who necessarily possess... certain distinctive qualities both of character and thought...... and on actions again all success or failure depends.

(৫) Tragedy is an imitation, not of men, but of an action and of life, and life consists in action and its end is a mode of action... ..

(৬) Tragedy is the imitation of an action and of the agents mainly with a view to action.

(৭) There remains, then, the character between these two extremes—that of a man who is not preeminently good and just, yet whose misfortune is brought about not by vice or depravity, but by some error or frailty.

আপাতদৃষ্টিতে দেখলে এ কথা অবশ্যই মনে হবে যে এরিস্টটল একমাত্র 'active hero'র কথাই—যে সমস্ত ব্যক্তি 'acting and doing' তাদের 'action'কেই উপস্থাপিত করতে বলেছেন—ক্রিয়াশীল ব্যক্তির রূপ (agents mainly with a view to action) অনুকরণ করতে বলেছেন। বিশেষতঃ ট্র্যাজেডির নায়কের তো 'error or frailty'থাকতেই হবে অর্থাৎ ট্র্যাজেডি ঘটবে নায়কেরই চারিত্রিক ত্রুটি-বিচ্যুতির ফলে—কোন ভুল কাজ বা দুর্বল আচরণের ফলে। কিন্তু একটু তলিয়ে এবং খুঁটিয়ে দেখলে দেখা যাবে যে 'acting and doing', 'with a view to action' প্রভৃতি কথা সাধারণভাবে ব্যবহার করেছেন এবং করেছেন নাটকের দৃশ্য-ধর্মিতার বৈশিষ্ট্য নির্দেশ করবার জন্যই। নাটকের প্রত্যেকটি পাত্র-পাত্রীই 'action and doing' এটাই তাঁর বক্তব্য এবং তাঁর মতে সব চরিত্রই এই অর্থে ক্রিয়াশীল কারণ যে চরিত্র 'acting and doing' নয় তা নাটকীয় নয়। আর একটা কথাও ভাববার আছে। 'acting' এবং 'doing' দুটি ভিন্ন শব্দ এবং নিশ্চয়ই ভিন্ন অর্থেই ব্যবহৃত। দুটি শব্দ সমার্থক হলে নিশ্চয়ই এরিস্টটল এরূপ ব্যবহার করতেন না। সুতরাং মূল কথাটি—'persons acting and doing' নাটকীয় বৃত্তের স্বরূপটিকে সংকেতিত করছে—বলতে চাইছে নাটকে একাধিক ব্যক্তির নানারূপ ক্রিয়া-

প্রতিক্রিয়া দেখতে পাই কেউ doing কেউ acting অর্থাৎ doing এর প্রতিক্রিয়া দেখায় কেউ 'does' কেউ বা 'suffers'। ট্র্যাজেডি নায়কের স্বরূপ ব্যাখ্যা করতে যেয়ে এরিস্টটল ইংগিতে এই দুই ধরনের চরিত্রের কথাই বলেছেন। তাঁর 'and others who have done or suffered something terrible' উক্তিটি লক্ষণীয় —'have done or suffered'—'done and suffered' নয়।

এই উক্তিটি করার সময়ে এরিস্টটলের মনে নিশ্চয়ই 'ট্রোজান উইমেন', ফিলকটিটিস্, প্রমিথিউজ বাউণ্ড প্রভৃতি নাটকের কথা জেগেছিল, দেখেছিলেন— 'doing'-hero ছাড়াও suffering hero নিয়ে নাটক লেখা হয়েছে। বস্তুতঃ লোকবৃত্তও এই দুই ধরনের ব্যক্তির সম্পর্ক-সংঘর্ষে গড়ে উঠে থাকে। পরিস্থিতির সামনে দাঁড়িয়ে সব লোক একই ভাবে আচরণ করে না, করতে পারে না এবং পারে না বলেই ভাল বা মন্দ পরিণাম ঘটে থাকে। অতএব এ অনুমান করা সঙ্গত হবে না যে এরিস্টটল একমাত্র 'active hero'-কেই 'হিরো' বলেছেন—এবং যারা বাধার বিরুদ্ধে শারীরিক বল প্রয়োগ করতে অসমর্থ হয়ে শুধু মানসিক প্রতিক্রিয়ায় তাদের নিস্ফল প্রতিরোধ ব্যক্ত করেছে তাদের তিনি অপাংক্তেয় করেছেন। তারপর, নায়কের ভাগ্যবিপর্যয়ের মূলে যে 'error or frailty,' থাকার কথা তিনি বলেছেন তাতে শুধু এই সিদ্ধান্তই করা যায় যে চরিত্রের পতনে তার নিজেরও কিছুটা দায়িত্ব থাকে। কিন্তু দায়িত্ব থাকলেই যে উদ্যমশীল হতেই হবে এমন কোন কথা হতে পারে না। অবশ্য ভুল করাকে বা স্বভাবগত ত্রুটিজনিত কোন আচরণকে উদ্যম বা ক্রিয়া হিসাবে গ্রহণ করলে স্বতন্ত্র কথা। কারণ তখন action বা activeness শব্দের অর্থ খুবই ব্যাপক হয়ে দাঁড়ায়; action বলতে তখন আর শুধু দৃঢ় সংকল্প ও সংকল্প সাধনের ঐকান্তিক চেষ্টাই বুঝায় না, বিশেষ পরিস্থিতিতে চরিত্রের যে কোনরূপ ক্রিয়া বা প্রতিক্রিয়াকে বুঝায়। সুতরাং 'error or frailty'র উপরে দাঁড়িয়ে একমাত্র সক্রিয় নায়কেরই পক্ষে যুক্তি দেওয়া চলে না।

সে যাই হোক, এরিস্টটলের পোয়েটিকস গ্রন্থে এমন কোন, সিদ্ধান্ত পাওয়া যায় না যাতে ট্র্যাজিক চরিত্রকে সর্বক্ষেত্রে উদ্যমশীল হতে হবে—এ কথা স্পষ্ট করে বলা হয়েছে। বরং এই অনুমানই সঙ্গত যে ট্র্যাজেডির চরিত্র সক্রিয় (doing something trrible) এবং নিষ্ক্রিয় (suffering something terrible) দুই শ্রেণীরই হতে পারে।

আগেই দেখা গেছে—সেক্‌সপীরীয় ট্র্যাজেডির আলোচনা প্রসঙ্গে সমালোচক ব্র্যাডলে নির্দোষ নায়কের সম্ভাবনা স্বীকার করেছেন—স্বীকার করেছেন এমন ট্র্যাজেডিও সম্ভব যেখানে ভাগ্যবিপর্যয়ের কারণ চরিত্রের কোন ভুল-ভ্রান্তি বা চারিত্রিক ত্রুটি-বিচ্যুতি নয়—কারণ অদৃষ্টের চক্রান্ত ও মার। বলা বাহুল্য এই ধরনের ট্র্যাজেডিতে চরিত্রই নিয়তি নয় অর্থাৎ নায়ক active বলতে সাধারণতঃ যা বুঝায় তা হতে পারে না। এই সব চরিত্র যে more acted upon than acting. এ কথা স্বীকার করতেই হবে। আমরা দেখি জন স্মার্ট মহাশয় 'innocent hero'র

পক্ষে সব চেয়ে জোরালো ওকালতি করেছেন এবং অধ্যাপক নিকলকেও flawless hero স্বীকার করতে বাধ্য করেছেন। জন স্মার্টের 'innocent hero'দের বিশ্লেষণ করলে আমরা দেখতে পাব এরা নিয়তির অথবা পরিবেশের চাপে নিস্পেষিত, অপরের পাপাচরণের ধাক্কায় দুঃখদুর্দশার আবর্তে পতিত, পরিস্থিতির বিরুদ্ধে দাঁড়াতে অশক্ত, তাই আত্মপীড়নে পীড়িত—অন্তর্দাহে দগ্ধ বাইরে নিষ্ক্রিয় বটে কিন্তু অন্তরে বিক্ষুব্ধ বা বিশুষ্ক। প্রত্যেক ট্র্যাজেডিতেই 'reaction against calamity' থাকা চাই—এ কথা যদি সত্য হয়, তবে এদের reaction—স্মার্টের নিজেরই ভাষায় 'a reaction in the mind itself' অর্থাৎ মানসিক প্রতিক্রিয়া মাত্র। অবশ্য কোন অবস্থায় 'calamity and suffering'—ট্র্যাজিক হবে স্মার্ট তা ব্যাখ্যা করে বলেছেন—বলেছেন—But there is not actual tragedy if such suffering falls upon a person of weak nature, who accept it with mere wretched submissiveness. It is present only when there is something of greatness and strength in him even if it be only a momentary energy or inspiration of feeling and expression carrying him beyond and above himself"

মোট কথা এই যে 'innocent hero' বাহ্যত নিষ্ক্রিয় বটে কিন্তু দুর্বল চিত্ত নয়; পরিবেশের কাছে তারা শেষপর্যন্ত আত্মসমর্পণ করে বটে কিন্তু সেই আত্মসমর্পণে তার হীনতার চেয়ে মহত্ত্বের বা চরিত্রনিষ্ঠার দিকটাই বেশী ফুটে উঠে।

অধ্যাপক নিকল মহাশয়ও স্বীকার করেছেন—ট্র্যাজেডির নায়ক active অথবা inactive হতে পারে।* সক্রিয় নায়ক যেমন অরিস্টিস, ম্যাকবেথ প্রভৃতি আর নিষ্ক্রিয় নায়ক রাজা লীয়র প্রভৃতি যারা—'more sinned against than sinning' অবশ্য অধ্যাপক নিকল দুর্বল বা দীন নায়ক-নায়িকার পক্ষপাতী নন এবং এই কারণে নন যে দুর্বল-চিত্ত নায়ক নায়িকা দিয়ে খাঁটি ট্র্যাজেডির কড়া আমেজ (sterness of majesty) সৃষ্টি করা যায় না। চরিত্র active বা inactive যে ধরনেরই হোক না কেন তার মধ্যে উদ্দীপনা, চারিত্রিক দৃঢ়তা ও আবেগদীপ্তি থাকা চাই-ই চাই।

পরবর্তীকালে inactive hero' নিয়ে উল্লেখযোগ্য আলোচনা হয়েছে। সমালোচকরা অতি আধুনিক নাটক বিশ্লেষণ করে দেখাতে চেষ্টা করেছেন—অতি আধুনিক কোন কোন ট্র্যাজেডিতে নায়কের ইচ্ছার বা সংকল্পের দৃঢ়তা একটুও নেই; তার 'will—petrified'—পরিবেশের ধাক্কার আঘাতে এবং অসহ্য চাপের নিস্পেষণে

* ......beyond their several varieties there are two very differing position which any of these may hold in the plays in which they appear. Any of these heroes may be placed in a tragedy either in all active or an inactive capacity.

তার অন্তর শুকিয়ে গেছে। এদের ট্র্যাজেডি—'doing something terrible'এর ট্র্যাজেডি নয় suffereng something terribleএর ট্র্যাজেডি আত্মবিস্মৃতির মধ্যে আত্মরক্ষার নিরুপায় চেষ্টার ট্র্যাজেডি।

এ পর্যন্ত যে আলোচনা হয়েছে তা থেকে আমরা এ সিদ্ধান্তে অবশ্যই পৌছতে পারি যে ট্র্যাজেডি বিচারে নায়কের বংশ বা দোষগুণ বা সক্রিয়তা নিষ্ক্রিয়তা বিচার বড় কথা নয়; বড় কথা—ট্র্যাজেডিবোধের মাত্রা (tragic impression)। ট্র্যাজেডি-বোধ ঠিক থাকলে, আর কোন আপত্তিই টিকতে পারে না—নায়কের বংশমর্যাদা দোষের বা গুণের মাত্রা, সক্রিয়তার বা নিষ্ক্রিয়তার মাত্রা নিয়ে চুলচেরা বিচারের কোন প্রয়োজনই নেই। ট্র্যাজেডিবোধই লক্ষ্য আর সবই উপলক্ষ্য—লক্ষ্যে পৌছাবার উপায়মাত্র। উপায় সম্বন্ধে যত সূত্র করা হইয়াছে সবই উপেয়ের (এক্ষেত্রে ট্র্যাজেডি সংবিদ) দিকে লক্ষ্য রেখেই করা হয়েছে এবং সাধারণ নিয়ম হিসাবেই করা হয়েছে। নিয়মের প্রতি অত্যাসক্তি দেখিয়ে সত্যকে অস্বীকার করা—নিশ্চয়ই নির্বুদ্ধিতা।

ট্র্যাজেডির নায়ক আলোচনায় নায়কের বংশমর্যাদা, দোষ, গুণ এবং সক্রিয়তা বা নিষ্ক্রিয়তা আলোচনাই মুখ্য বটে কিন্তু আরো কয়েকটি গৌণ জিজ্ঞাসারও স্থান আছে। সেই জিজ্ঞাসাগুলি এই :—

(ক) একই নাটকে দুজন নায়ক (Twin hero) সম্ভব কি না?

(খ) নায়কহীন নাটক (Heroless tragedy) হতে পারে কি না?

অধ্যাপক এলারডাইস নিকল ট্র্যাজেডির নায়ক পরিচ্ছেদে এই দুটি বিষয়ে উল্লেখযোগ্য আলোচনা করেছেন। 'টুইন হিরো' সম্বন্ধে তার বক্তব্য এই যে কোন কোন নাটকে বিশেষ করে এলিজাবেথীয় যুগের নাটকে দেখা যায়—নায়ক একজন নয় দুজন এবং নাটকের রস উভয়ের ব্যক্তিত্বের দ্বন্দ্বের ফলে সৃষ্ট হয়, দৃষ্টান্ত ওথেলো নাটক। নায়ক শুধু ওথেলো নহে, ইয়াগোও অন্যতম নায়ক। তারপর 'হিরোলেস্ ট্র্যাজেডি' সম্বন্ধে মন্তব্য করতে যেয়ে তিনি লিখেছেন—সাম্প্রতিক কালে নতুন ধরনের এক প্রকার ট্র্যাজেডি সাহিত্য সৃষ্ট হয়েছে—এই শ্রেণীর নাটকে (an extension and development of the sphere of tragedy) কোন এক বা একাধিক ব্যক্তি ততখানি প্রাধান্য লাভ করে না যার জন্য তাকে বা তাদেরকে আমরা নায়কের মর্যাদা দিতে পারি। দৃষ্টান্ত—গল্স্ওয়ার্দির স্ট্রাইফ বা জাস্টিস্ নাটক অথবা ও'কেসি'র—দি সিলভার টেসি। এই সকল ট্র্যাজেডিতে ব্যক্তি বিশেষ একটি শ্রেণীর প্রতীক বা প্রতিনিধি হয়ে দেখা দেয় এবং ব্যক্তির চেয়ে ঐ শ্রেণীরই ট্র্যাজেডি বিশেষভাবে ব্যক্ত হয়।

এই জাতীয় নায়ক সম্বন্ধে মন্তব্য করতে যেয়ে তিনি লিখেছেন—"The treatment of the hero as merely part of a tremendous whole over which, perhaps he wields but small or no control is peculiar to the modern age"

বিংশ শতাব্দীতে নায়ক বিষয়ে যে সব সিদ্ধান্ত করা হয়েছে এখানে তা সাজিয়ে গুছিয়ে দেওয়া যাক :—

(ক) রাজা বা রাজবংশীয় বা উচ্চ বংশের ব্যক্তি যেমন ট্র্যাজেডির নায়ক হতে পারে তেমনি অতিসাধারণ ব্যক্তিও ট্র্যাজেডির নায়ক হতে পারে।

(খ) নায়কের চরিত্রে বিচারবুদ্ধির ত্রুটি অথবা অন্তর্নিহিত দুর্বলতা—এক কথায় দোষ (flaw) থাকবেই এমন কোন কথা নেই। সম্পূর্ণ নির্দোষ ব্যক্তিও ট্র্যাজেডির নায়ক হতে পারে।

(গ) ট্র্যাজেডি নায়কের নৈতিক বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে কোন সূত্র বা নিয়ম বেঁধে দেওয়া চলে না। অতিভালো বা অতিমন্দ চরিত্রও অবস্থাবিশেষে ট্র্যাজেডির নায়ক হতে পারে।

(ঘ) ট্র্যাজেডি ভাগ্য বিপর্যের ঘটনা এবং প্রতিকূল পরিস্থিতির বিরুদ্ধে নায়কের সংগ্রামের দৃশ্য বটে কিন্তু নায়ক ও পরিবেশের সংগ্রামের রূপ সবক্ষেত্রে একরূপ হয় না। কোন ক্ষেত্রে নায়ক সক্রিয় হয়ে পরিবেশের কাউকে আঘাত করে—আদি থেকে অন্ত পর্যন্ত দেহে মনে উদ্যমশীল থাকে, কোন ক্ষেত্রে পরিবেশই সক্রিয় হয়ে নায়ককে আক্রমণ করে, নিরুপায় ও নিষ্ক্রিয় করে ফেলে এবং শোচনীয় পরিনামে পৌঁছে দেয়। মোট কথা, নায়ক সক্রিয় ও নিষ্ক্রিয় দুই শ্রেণীরই হতে পারে এবং মিশ্রজাতীয়ও হতে পারে।

(ঙ) ট্র্যাজেডিতে নায়ক সাধারণতঃ একজনই (one single person) হয়ে থাকে, তবে বিশেষ ক্ষেত্রে দুজনও নায়ক হতে পারে।

(চ) কোন কোন ট্র্যাজেডিতে কোন একজন বা দুজন নায়ক না হয়ে বিশেষ একটি শ্রেণী (class) নায়কের স্থান অধিকার করতে পারে। অর্থাৎ কোন কোন ট্র্যাজেডিতে—ব্যক্তিবিশিষের ট্র্যাজেডি রূপ না দিয়ে, একটা শ্রেণীর বা জনসাধারণের ট্র্যাজেডি দেখানো হয়ে থাকে। এই সব নাটকে—নায়ক হচ্ছে—'class' অথবা mass।

(জ) নায়কের প্রকৃতি অনুসারে দ্বন্দ্বের প্রকৃতি ভিন্ন হয়। নায়ক সক্রিয় হলে "Rising conflict" সম্ভব হয় এবং নায়ক নিষ্ক্রিয় হলে—conflict 'static' হয়ে পড়ে। তারপর ক্ষেত্রবিশেষে নায়ক বহির্দ্বন্দ্বপ্রধান অথবা অন্তর্দ্বন্দ্বপ্রধান হতে পারে। বহির্দ্বন্দ্বপ্রধান চরিত্র ট্র্যাজেডির নায়ক হতে পারে না—এমন কোন কথা নেই—বহির্দ্বন্দ্বের ফলেও ব্যক্তি জীবনে এমন শোচনীয় পরিণাম ঘটতে পারে যা আমাদের কাছে ট্র্যাজিক বলেই মনে হয় বা ট্র্যাজেডিবোধ জাগিয়ে দিতে সক্ষম।

এবার নায়ক সম্বন্ধে মীমাংসায় প্রবৃত্ত হওয়া যাক।

নায়কের বংশমর্যাদার প্রশ্ন এবং নৈতিকমানের প্রশ্ন নিয়ে একটু আগেই যে আলোচনা করা হয়েছে তাতেই সিদ্ধান্ত স্পষ্ট হয়ে উঠেছে।

এ কথা ব্যাখ্যা করেই বলা হয়েছে যে নায়কের বংশমর্যাদার প্রশ্নটি এককালে যত গুরুত্ব পেয়েছিল, আজ আর তা পায় না এবং পায় না এই কারণেই যে সমাজ বিবর্তনের ফলে তথা গণতন্ত্রের এবং সাম্যতন্ত্রের আদর্শ স্বীকৃত ও গৃহীত হওয়ার ফলে

আজ সাধারণ ব্যক্তির জীবনও উপযুক্ত মর্যাদা লাভ করেছে—রাজার মুকুটমণি থেকে সরে এসে সামাজিক দৃষ্টির আলোক আজ কৃষক মজুর এমন কি পথের ভিখারীর জীর্ণ দেহের উপরেও এসে পড়েছে। কোনো শূদ্রের ব্যথাই আজ ক্ষুদ্র বা তুচ্ছ নয়। ব্যক্তিত্বের বিস্ময়কর জটিলতা দ্বন্দ্ব এবং শোচনীয় পরিণতি যে কোন স্তরের ব্যক্তির মধ্যেই সম্ভব এবং তা সামাজিকের শোচনার বস্তু। সুতরাং নায়কের বংশমর্যাদার হিসাব ট্র্যাজেডি বিচারে অপরিহার্য কোন ব্যাপার নয়।

দ্বিতীয়তঃ, নৈতিক মানের প্রশ্ন—নায়কের দোষ-গুণের মাত্রার প্রশ্ন সম্বন্ধেও বিস্তারিত আলোচনা করা হয়েছে। এই সমালোচনায়, এরিস্টটলের 'অতিভালো' ও 'অতিমন্দ' এই দুই অতিকোটিক চরিত্রের যোগ্যতা বিচার করা হয়েছে এবং এরিস্টটলের সূত্র খণ্ডন করার চেষ্টা হয়েছে। আমি দেখাতে চেয়েছি যে এরিস্টটল 'অতিভালো' এবং 'অতিমন্দ' চরিত্র বর্জনীয় বলে মনে করেছেন একমাত্র রসের (pity or fear) দিকে লক্ষ্য রেখেই এবং ঐ দুই অতিকোটিক চরিত্রের যে পরোক্ষ সংজ্ঞা দিয়েছেন তাতে তার সূত্র প্রায় অকাট্যই থেকে যায়। জন স্মার্ট এরিস্টটলের সূত্রটিকে ব্যাখ্যা না করেই অর্থাৎ কি অর্থে তিনি শব্দটি প্রয়োগ করেছেন তা না বিচার করেই এরিস্টটলের সিদ্ধান্তকে অচল বলে ঘোষণা করেছেন। বাস্তবিকই, 'pity'ই যদি হয় নিয়ামক, তাহলে যে চরিত্র 'pity' উদ্রেক করে না সে কিছুতেই নায়ক হওয়ার যোগ্যতা অর্জন করে না। এরিস্টটলের সূত্রানুসারে যে pity উদ্রেক করে সে 'অতিভালো' বা 'অতিমন্দ' নয়। এই দিক থেকে দেখলে এরিস্টটলের সূত্রটি অনেক ভুল বুঝাবুঝির অবকাশ সৃষ্টি করেছে।

এরিস্টটল ন্যায়তঃ সমর্থনযোগ্য, তবে খুব সুনির্দিষ্টভাবে 'অতিভালো' বা 'অতিমন্দে'র সংজ্ঞা না দেওয়ায় সমালোচকেরা মনগড়া বা প্রচলিত 'অতিভালো' বা 'অতিমন্দ'-এর ধারণা নিয়ে বিচার করতে যেয়ে অনেক অবিচার করেছেন। ট্র্যাজেডি সংবেদের কষ্টিপাথরে যাচাই না করে তারা চরিত্রের বাহ্যিক আচরণকেই বেশী গুরুত্ব দিয়েছেন। অমুক চরিত্র 'too good' অতএব তার ট্র্যাজেডি হতে পারে না ; অমুক চরিত্র 'too bad' অতএব সে ট্র্যাজেডির নায়ক হতেই পারে না—এইভাবে এরিস্টটলের সূত্রের অপপ্রয়োগ হয়েছে। সে যাই হোক, জন স্মার্ট মহাশয় 'অতিভালোর পক্ষে যে ওকালতি করেছেন তা অবশ্য উল্লেখযোগ্য এবং বিচার্যও বটে। তিনি প্রথমেই, যে যুক্তির ভিত্তির উপরে দাঁড়িয়ে এরিস্টটল অতিভালোকে বাদ দিয়েছেন, সেই যুক্তিকেই আক্রমণ করেছেন,—সিদ্ধান্ত করেছেন—অতিভালোর ভাগ্যবিপর্যয় দেখে আমরা মর্মে আঘাত (শক) পাইনে—করুণার্দ্রই হই। সুতরাং এরিস্টটলের সিদ্ধান্ত নিশ্চয়ই ভুল। এরিস্টটলের পক্ষে যে কথা বলার আছে তা আগেই বলা হয়েছে ; এখানে শুধু এইটুকু যোগ করতে চাই যে, এরিস্টটল অতিভালো বলতে বোধহয় এমন একটি আদর্শ চরিত্র কল্পনা করেছেন যার ভাগ্যবিপর্যয়ে আমাদের মনে বিধাতার বিধান সম্বন্ধে প্রশ্ন ও সন্দেহ জাগে—নৈতিক জীবনের ভিত্তি ধ্বসে যেতে দেখে মন আস্থাশূন্য হয়ে আত্যন্তিক পীড়া বোধ করে—মনের সমবেদনার অবস্থা ঘুচে যেয়ে একটা

আস্থাহীন অস্বস্তিকর, ক্ষুব্ধ অভিযোগের যন্ত্রণাদায়ক অবস্থা দেখা দেয়। এই অবস্থাটিকেই এরিস্টটল বলেছেন—'Shocking'। আমার মনে হয়—এমন একটি অবস্থা মনের পক্ষে অসম্ভব নয় এবং সেই দিক থেকে বিচার করলে এরিস্টটলের 'আদর্শ অতিভালো'র অস্তিত্ব ন্যায়তঃ মিথ্যা নয়। ন্যায়তঃ বলছি এই কারণে যে ঐ অবস্থার এক চুল নীচুতেই শোচনার স্তর এবং মন স্বাভাবিক গতিতেই ঐ স্তরে নেমে আসতে চায় এবং এসে থাকেও। জন স্মার্টের জোর এখানেই।

তবে 'অতিমন্দের' ক্ষেত্রে এরিস্টটলের সূত্রকে সম্প্রসারিত করবার বিশেষ প্রয়োজন নেই। কারণ অতিমন্দ বলতে সেই চরিত্রকেই বুঝায় যার ভাগ্যবিপর্যয় দুঃখ-দুর্দশা ও পরিণতি আমাদের মধ্যে কোনরূপ শোচনা ও আতঙ্ক জাগায় না। অর্থাৎ যে চরিত্র সর্বতোভাবে নির্গুণ—যার এমন কোন কাম্য গুণ (দেহের, মস্তিষ্কের বা হৃদয়ের) নেই যা মানুষ মানুষহিসাবে কামনা করতে চায়—যার কোন সামাজিক মূল্য বা উপযোগিতা আছে। তবে কেউ যদি এমন কথা তোলেন যে এরিস্টটলের গুণ-বিচারে দেহের বা মস্তিষ্কের গুণকে গুণের মধ্যে ধরা হয়নি, গুণ বলতে শুধু নৈতিক বা হৃদয়ের গুণকেই ধরা হয়েছে তাহলে অবশ্য সূত্রটির উপধারাকে একটু সম্প্রসারিত করতে হবে। তবে মূল সূত্রের পরিবর্তন করার কোন প্রয়োজন দেখা দেয়নি—এ কথা জোরের সঙ্গেই বলা চলে।

তৃতীয়তঃ সক্রিয়তা-নিষ্ক্রিয়তার প্রশ্ন সম্বন্ধেও বিস্তারিত আলোচনা করা হয়েছে। আমি দেখাতে চেয়েছি—লোকবৃত্তের রূপ যত রকমের হতে পারে নাটকে তত রকমের বৃত্ত এবং নায়ক-নায়িকা সম্ভব। সমস্ত বৃত্তকে আমরা মোটামুটি দুই শ্রেণীতে ভাগ করতে পারি—এক শ্রেণীতে আছে সেই বৃত্ত যাতে নায়ক নিজের সংকল্প ও চেষ্টা দ্বারা নিজের ভাগ্য বিধাতা হয়ে উঠে—লক্ষ্যে পৌছানোর জন্য সদাজাগ্রত ইচ্ছা শক্তি নিয়ে পূর্ণোদ্যমে এগিয়ে যাওয়ার চেষ্টা করে এবং শেষ পর্যন্ত কোন এক পরিণামে পৌছায়। এদেরই সাধারণতঃ সক্রিয় নায়ক বলা হয়। অন্য শ্রেণীতে আছে সেই বৃত্ত যেখানে নায়ক স্বভাব দুর্বলতার জন্য বা কোন আদর্শকে আঁকড়ে থাকার জন্য দুর্বৃত্তের হাতে লাঞ্ছিত হয়—ষড়যন্ত্রে নিষ্পেষিত হয় এবং শোচনীয় পরিণতি লাভ করে। এই শ্রেণীর নায়ক-নায়িকাকে আমরা সাধারণতঃ নিষ্ক্রিয় বলে থাকি। আপাতদৃষ্টিতে দেখলে প্রথম শ্রেণীকে সক্রিয় এবং দ্বিতীয় শ্রেণীকে নিষ্ক্রিয় বলে মনে হওয়া স্বাভাবিক। কিন্তু একটু তলিয়ে দেখলেই দেখা যাবে যে 'ক্রিয়া' (action) কথাটির তাৎপর্য সম্যক উপলব্ধি করতে না পারার জন্যই নিশ্চেষ্ট ব্যক্তিকে আমরা 'নিষ্ক্রিয়' আখ্যা দিয়ে থাকি। নাটকে 'ক্রিয়া' শব্দটি একটু বিশেষ অর্থেই ব্যবহৃত হয়ে থাকে এবং সেই অর্থে ক্রিয়া পাত্র-পাত্রীদের শারীরিক, মানসিক ও বাচনিক সমস্ত রকম আচরণ। অর্থাৎ ক্রিয়া বলতে শুধু শারীরিক আচরণ বা পরিস্থিতি সৃষ্টির ক্ষমতা বা পরিবেশকে স্বনিয়ন্ত্রণে আনার ক্ষমতাই বুঝায় না, মনন—অনুভবন এমন কি মননশক্তির, অনুভবশক্তির—অভাবজনিত জড়তাও চরিত্রের আচরণ তথা ক্রিয়া হতে পারে। মোট কথা

এই যে ক্রিয়া বলতে নাটকীয় পাত্র-পাত্রীর আচরণ বুঝায় এবং সেই আচরণ যত রূপে ব্যক্ত হতে পারে ক্রিয়ারও তত রূপ সম্ভব। বিশেষ বিশেষ পরিস্থিতিতে চরিত্রের ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার রূপ বিভিন্ন রকমের হতে পারে—চরিত্র উদ্যোগী হতে পারে, আবার নিশ্চেষ্টও হতে পারে; কোথাও দুঃখ দিতে পারে, কোথাও দুঃখ বুক পেতে নিতেও পারে; কোথাও বাধার বিরুদ্ধে রুখে দাঁড়াতে পারে, কোথাও বা মর্মাহত হয়ে সমস্ত চেষ্টা ছেড়ে দিয়ে দারুণ অভিমানে আত্মপীড়নের পথ বেছে নিতে পারে। সংস্কৃত সাহিত্য শাস্ত্র যাঁরা পড়েছেন তাঁরা বুঝতে পারবেন—যত রকম সঞ্চারী ভাব আছে তাদের সব কয়টিই 'ক্রিয়া' এবং তাতে মানুষের সমস্ত রকম আচরণই পরিসংখ্যাত হয়েছে। নিদ্রা, চিন্তা, জড়তা, ব্যাধি, মৃত্যু প্রভৃতি সব অবস্থাই 'ভাব' তথা ক্রিয়াও বটে। দর্শকের চোখে—সচেষ্ট বা নিশ্চেষ্ট চরিত্র থাকতে পারে, সক্রিয় বা নিষ্ক্রিয় চরিত্র নেই, কারণ চরিত্র যতক্ষণ চরিত্র ততক্ষণ ক্রিয়াময়—ততক্ষণ তার দেহ বা মন ক্রিয়া করবেই। দর্শকের কাছে প্রকৃত নিষ্ক্রিয় চরিত্র সেই যে পরিস্থিতি বহির্ভূত হয়ে পড়েছে—যার আচরণের সঙ্গে পরিস্থিতির কোন যোগ নেই।

মনে রাখা দরকার—'action' 'dynamic' বা 'Static' যা-ই হোক না কেন তা actionই বটে এবং তা 'action' বলেই নাটকীয় (dramatic)। তারপর তথাকথিত নিষ্ক্রিয় নায়ক নিয়ে যখন বড় বড় ট্র্যাজেডি লেখা সম্ভব হয়েছে তখন সক্রিয়তা নিষ্ক্রিয়তার প্রশ্নকে এতখানি গুরুত্ব দেওয়া যুক্তিযুক্ত বলে মনে হয় না। বড় জোর এইটুকুই বলা যায় যে অমুক চরিত্র সক্রিয়, অমুক চরিত্র নিষ্ক্রিয় ধরনের। এর বেশী বলতে যাওয়া—নিষ্ক্রিয়কে নায়কের মর্যাদা দিতে আপত্তি করা—প্রত্যক্ষবাধ না করে সম্ভব নয়। সেক্সপীয়রের 'রাজা লীয়র' নিশ্চয়ই ট্র্যাজেডি—অন্যতম বিখ্যাত ট্র্যাজেডি কিন্তু সব সমালোচকই বলেছেন—লীয়র 'passivetype'এর নায়ক। ব্র্যাড্‌লের বক্তব্য আগেই আমরা পেয়েছি। এই নাটকখানি সম্পর্কে 'মার্ক ভন ডোরেণ' মহাশয় যা বলেছেন—সেই কথাটি—"The initial act of the hero is his only act, the remainder is passion,......a man more acted against than active; the deeds of the tragedy are suffered rather than done"—প্রায় সকলেরই কথা এবং এই কথার তাৎপর্য এই যে তথাকথিত 'passive hero'ও ট্র্যাজেডির নায়ক হতে পারে। তথাকথিত বলছি এই জন্য যে আমার মতে—লীয়র নিশ্চেষ্ট হতে পারেন—কোন লক্ষ্যে পৌঁছানোর জন্য তিনি চেষ্টা না করতে পারেন কিন্তু তিনি নিষ্ক্রিয় নন, কারণ তাঁর মানসিক বিক্ষোভ ও আর্তনাদ যে কোন শারীরিক ক্রিয়ার চেয়ে বেশী চিত্তাকর্ষক—বেশী জোরালো ক্রিয়া। যাঁরা সূক্ষ্মদর্শী তাঁরা অনেক আগেই ক্রিয়ার স্বরূপ বুঝতে পেরেছেন এবং ক্রিয়া বলতে শুধু শারীরিক ক্রিয়া বা উদ্যমশীলতাকেই বুঝেননি। বহুকাল আগে ড্রাইডেন তাঁর 'এ্যান এসে অফ ড্রামাটিক পোয়েজি'তে যখন লেখেন—"every alteration or crossing of a design, every new sprung passion and turn of it, is part of action and much the

noblest, except we conceive nothing to be action till they come to blows—as if the hero's mind were not more properly the poet's work than the strength of his body"—তখন 'action'এর প্রকৃত স্বরূপকেই ব্যাখ্যা করেন এবং অতি আধুনিক ধারণাকেই ভিন্ন ভাষায় ব্যক্ত করেন। সমালোচকরা জেনেশুনেও যে অনেক সময় 'ক্রিয়া-লক্ষণ' বিচারে ভুল করে থাকেন, তার কারণ, আমার মনে হয়,—তাঁরা তথাকথিত নিষ্ক্রিয় নায়কের অগ্রগতির (transition) রূপটির এবং নাটকের root 'action'-টির দিকে লক্ষ্য রাখেন না। তা রাখলেই দেখতে পাওয়া যাবে নিষ্ক্রিয় নায়কের মধ্যেও শোচনীয় পরিণামের দিকে একটি ক্রমগতি রয়েছে, নিষ্ক্রিয় নায়কের ব্যক্তিত্ব প্রবল পরিবেশের চাপে ধীরে ধীরে বিশ্লিষ্ট হয়ে যাচ্ছে, নায়ক দেহ মনের শক্তি হারিয়ে ক্রমে অসাড় হয়ে উঠছে—পরিবেশের আক্রমণ প্রতিহত করতে না পেরে—তিলে তিলে আত্মক্ষয় করেছে—অন্তর্দাহে জ্বলে পুড়ে খাক হয়ে যাচ্ছে। পরিবেশের নাগপাশ বন্ধনে আবদ্ধ হয়ে আর্তনাদ করতে করতে বিপত্তির আবর্তে তলিয়ে যাচ্ছে। নিষ্ক্রিয় চরিত্রের ক্রমপরিণতির এবং মানসিক অবস্থাগুলিও যে 'ক্রিয়া' এ কথা বুঝতে ভুল করাতেই এই বিচার বিভ্রাট ঘটে থাকে। ভুলে গেলে চলবে না দর্শক যেমন দ্বন্দ্ব দেখতে উৎসুক থাকে, তেমনি দ্বন্দ্বের পরিণাম দেখতেও চায়। প্রমিথিউসের ট্র্যাজেডিতে বন্দী প্রমিথিউসের যন্ত্রণার মর্মান্তিক আর্তনাদের রূপই দর্শনীয়; 'লাউকুনের' ট্র্যাজেডিতে নাগপাশে বন্দী লাউকুনের অসহ্য যন্ত্রণা ও মর্মদাহের রূপ দর্শনীয়, 'ইডিপাস এ্যাট কলোনাস'এ অভিশপ্ত অন্ধ রাজা ইডিপাসের দুঃখ দুর্দশা এবং কাতর বিলাপ প্রলাপই দর্শনীয়।

ট্র্যাজেডিতে দর্শকরা নায়কের জয়ের পরে জয় দেখতে যায় না, দেখতে যায় পরিবেশের সঙ্গে জীবনের তীব্র দ্বন্দ্ব এবং সেই দ্বন্দ্বে জীবনের শোচনীয় দুঃখদুর্ভোগ শোচণীয় পরিণতির রূপটিকে। জীবনের এই দ্বন্দ্বে, ব্যক্তি আক্রমণশীল যেমন হতে পারে, আবার আক্রান্তও হতে পারে; দুহাতে বাধা অপসারিত করে করে চলতে পারে আবার বাধার কাছে আত্মসমর্পণ করে বাধার চাপের তলে পিষ্ট হতে হতে ব্যক্তি-হিসাবে নিশ্চিহ্ন হয়ে যেতে পারে। প্রথম রূপটিই দর্শকরা উৎসুক হয়ে দেখে দ্বিতীয় রূপটি দেখতে চায় না—এমন কোন নজির নেই। অতএব, চরিত্রের সক্রিয়তা—নিষ্ক্রিয়তার মাত্রা পরিমাপ করা, ট্র্যাজেডি-বিচারে অপরিহার্যরূপে অত্যাবশ্যক একথা বলা যায় না। সর্বাগ্রে বিচার্য ব্যক্তির জীবনের ও পরিণতির যে রূপ আমরা দেখলাম তা ট্র্যাজেডিবোধ, যথেষ্ট পরিমাণে জাগিয়েছে কি না। তারপর বিচার্য—কোন্ ধরনের চরিত্র দিয়ে তা জাগানো হয়েছে—চরিত্র চরিত্রে উত্তম মধ্যম এবং অধমের কোন্‌টি, চরিত্র সক্রিয় অথবা নিষ্ক্রিয়।

চতুর্থতঃ, আলোচ্য ট্র্যাজেডিতে একাধিক নায়ক সম্ভব কি না? এবং নায়কবিহীন ট্র্যাজেডি হতে পারে কি না। এই প্রশ্নের সমাধান করতে হলে প্রথমেই 'নায়ক'এর সংজ্ঞা নির্ধারণ করতে হবে এবং তদনুসারে মীমাংসায় উপনীত হতে হবে।

অনেক ক্ষেত্রেই যে নায়ক নিরূপণে বিভ্রাট বাধে তার কারণ 'নায়ক' সম্বন্ধে সমালোচকের স্পষ্ট ধারণা থাকে না বা এমন কোন ধারণা থাকে যা খুব যুক্তিসহ নয়। সুতরাং প্রথমেই আমি নায়কের সংজ্ঞা নিরূপণের চেষ্টা করছি।

প্রথমেই বলতে চাই—নায়কের সংজ্ঞা নির্ধারণে সংস্কৃত সাহিত্য শাস্ত্র যতখানি নৈপুণ্য দেখিয়েছে, পাশ্চাত্য সাহিত্য শাস্ত্র তা দেখাতে পারেনি এবং তা পারেনি বলেই নায়ক (হিরো) নির্ধারণে পাশ্চাত্য সমালোচকরা অধিকতর বিভ্রান্তিতে পড়েছেন, অনেকক্ষেত্রে প্রতিনায়ককে নায়কের মর্যাদা দিয়েছেন। সংস্কৃত সাহিত্য শাস্ত্রের মতে কাব্য হচ্ছে রসাত্মক বাক্য, প্রত্যেক কাব্যেই একটি অঙ্গীরস নিষ্পন্ন হয়ে থাকে এবং নায়ক হচ্ছে সেই যাকে অবলম্বন করে ঐ রসটি নিষ্পন্ন হয়। (আলম্বনং নায়কাদি স্তমালম্ব্য রসোদ্‌গমাৎ—সাহিত্যদর্পণ) অর্থাৎ নায়ক হচ্ছে অঙ্গীরসের মুখ্য আলম্বন বিভাব; নায়ককে যে প্রতিকূল শক্তির সঙ্গে দ্বন্দ্ব করতে হয়—সেই প্রতিকূল শক্তির প্রতিনিধিস্থানীয় চরিত্র হচ্ছে 'প্রতিনায়ক' (অনেক ক্ষেত্রেই ধীরোদ্ধতঃ পাপকারী ব্যসনী"); নায়কের "কিঞ্চিদগুণহীনঃ সহায় হচ্ছে "পীঠমর্দ"। এক্ষেত্রে নায়কবিচারে ভুল হওয়ার সম্ভাবনা কম—নেই বললেই চলে। কারণ অঙ্গীরস নির্ধারণ করে নিয়ে তার অবলম্বন বিভাবটি আবিষ্কার করতে পারলেই, নায়ক নিরূপণ ব্যাপারটি সম্পন্ন করা যায়। তারপর প্রতিনায়ককে নিরূপণ করাও কষ্টসাধ্য ব্যাপার কিছু নয়। প্রতিনায়ক বা পীঠমর্দ চরিত্রের যত ঔজ্জ্বল্যই থাক—যত ক্রিয়াশীলতাই থাক, নায়কের স্থান অধিকার করবার ক্ষমতা এদের কারোই নেই। কারণ নায়ক ছাড়া আর কেউই কার্যফলের স্বামী হতে পারে না। (অধিকারঃফলে স্বাম্যমধিকারী চ তৎপ্রভুঃ) এই সূত্রানুসারে নায়কবিচার করলে, পাশ্চাত্য সমালোচকরা নায়ক নির্ধারণ করতে যেয়ে যত বিভ্রাট বাধিয়েছেন তার হাত এড়ানো খুবই সহজ হবে।

একটি দৃষ্টান্ত দিলেই বক্তব্য পরিস্ফুট হবে। 'ওথেলো' নাটকের নায়ক নির্ধারণ করতে যেয়ে পাশ্চাত্য সমালোচকরা বেশ বিভ্রাট সৃষ্টি করেছেন। কেউ ইয়াগোকে কেউ ওথেলোকে, কেউ বা ওথেলো ইয়াগো দুজনকেই নায়ক বলেছেন। অধ্যাপক নিকল 'টুইন হিরো'র দৃষ্টান্ত দিতে ওথেলো নাটকের উল্লেখ করেছেন এবং দেখাতে চেয়েছেন ওথেলো এবং ইয়াগো দুজনেই নায়কত্ব দাবি করতে পারে। যে যুক্তিতে তিনি এই সিদ্ধান্ত করেছেন তার মধ্যেই মস্ত বড় একটা গলদ রয়েছে এবং সবচেয়ে বেশী করে রয়েছে নায়ক সম্পর্কে অস্পষ্ট বা উলটো একটা ধারণা। এই উল্টো ধারণা এই যে নায়ক সেই যে ঘটনাকে নিয়ন্ত্রণ করে—কাহিনীকে এগিয়ে নিয়ে যায় এবং দর্শকের মনে অনেকখানি স্থান জুড়ে থাকে—নিকলের নিজের ভাষায়—"drives the plot forward and attracts nearby all the attention of the play". এমন অনেক নায়ক দেখা যায় বটে যারা নিকলের সূত্রানুসারে কাজ করে থাকে, কিন্তু সব নায়ক যে ঘটনাকে নিয়ন্ত্রিত করে না, ওথেলো সম্পর্কে নিকলের উক্তি—"Until the very last act, does absolutely nothing"—থেকেই বুঝা যায়।

বলা বাহুল্য বিশেষ করে যে সব নাটকের নায়ক 'more acted upon than acting' সেই সব নাটকে নায়ক ঘটনার বিধাতা বা নিয়ন্তা হয় না। বরং প্রতি-নায়ক বা প্রতিপক্ষরাই বেশী উদ্যমী ও ক্রিয়াতৎপর হয়ে থাকে। সুতরাং শুধু ক্রিয়াতৎপরতাকে বা ঘটনানিয়ামকত্বকে নায়কের লক্ষণ বলে গণ্য করলে ভুল করাই হবে। রসের (impression) মুখ্য অবলম্বন বিভাবকেই নায়ক হিসাবে গণ্য করা উচিত এবং সেই হিসাবে ওথেলো নাটকে ওথেলো নায়ক এবং ইয়াগো প্রতিনায়ক—যার চক্রান্তে ওথেলো দেজদিমোনার ট্র্যাজেডি ঘটেছে। অন্ততঃ এক্ষেত্রে 'টুইন হিরো' কল্পনা করার কোন প্রয়োজন নেই। কিং লীয়র সম্বন্ধে সমালোচক ব্র্যাডলে যে কথা বলেছেন তা থেকেও প্রমাণ করা যেতে পারে 'নায়ক' বলতে নিয়ামক চরিত্রকেই বুঝায় না। তিনি লিখেছেন—it is impossible, I think, from the point of view of construction to regard the hero as the leading figure... The truth is that after the first act···Lear suffers but hardly initiates action at all, and the right way to look at the matter from the point of construction is to regard Goneril, Regan and Edmund as the leading characters. It is they who, in the conflict initiate action (Shakespearean Tragedy) অর্থাৎ নাটকের গঠনের দিকে থেকে বিচার করতে গেলে রাজা লীয়রকে প্রধান চরিত্র বলা যায় না। আসল কথা এই যে···প্রথম অঙ্কের পরে লীয়র শুধু দুঃখ-দুর্দশা ভোগই করছে, কোনও কাজ করেনি। এই দিক থেকে, গোনেরিল, রেগান এবং এডমাণ্ডই প্রাধান্য পেয়েছে। এখন, নিশ্চয়ই আমরা এ কথা বলব না যে রাজা লীয়র নায়ক নন, কারণ তিনি ঘটনার কর্তা ও নিয়ন্তা নন। বরং এই কথাই বলব যে গোনেরিল প্রভৃতির যত প্রাধান্যই থাকুক তারা প্রতিনায়ক বা সহায়ক ছাড়া আর কিছুই নয়। কারণ নাটকের মুখ্য উপস্থাপ্য হচ্ছে রাজা লীয়রের ট্র্যাজেডি, সন্তানদের কৃতঘ্নতা সেই ট্র্যাজেডি সৃষ্টির উপায়মাত্র। বিখ্যাত সমালোচক ব্র্যাডলে অবশ্যই স্বীকার করছেন—এই জাতীয় নায়ক more acted upon than acting বলে প্রতিপক্ষের প্রাধান্য আপাততঃ বড় হয়েই চোখে লাগে। কিন্তু মনে রাখা দরকার—প্রাধান্য ও কেন্দ্রীয়ত্ব এক জিনিস নয়।

সুতরাং নায়ক নির্ধারণের গোড়াতেই মীমাংসা করে নিতে হবে—অঙ্গীরসের অবলম্বন বিভাবকেই আমরা নায়ক বলব অথবা যে চরিত্র প্রধান ও ঘটনা নিয়ন্তা তাকেই নায়ক বলব। আমরা একটু আগেই দেখেছি ক্রিয়াশীলতায় প্রধান (leading figure) হলেই সবক্ষেত্রে তাকে নায়ক বলা চলে না ; কারণ তা চললে 'কিং লীয়র' নাটকের নায়ক হয় তারা যারা রাজা লীয়রের ট্র্যাজেডি ঘটিয়েছে, ওথেলো নাটকের নায়ক হয় ইয়াগো, এণ্টিগোন নাটকের নায়ক হয় ক্রিয়োন 'ট্রোজান উইমেন' নাটকের নায়ক হয় একিলিসের পুত্র নিয়োপ্‌টলিমাস, অর্থাৎ এই কথাই বলতে হয় যে যার ট্র্যাজেডি-উপস্থাপনা করা মুখ্য উদ্দেশ্য সে 'প্রোটাগোনিস্ট' নয়। 'প্রোটাগোনিস্ট' শব্দটির অর্থ—প্রথম চরিত্র এবং যেহেতু নাটকে প্রথম বা মুখ্য চরিত্রই সাধারণতঃ

প্রধান চরিত্র, মনে হয় সেই হেতুই প্রধান চরিত্রকেই নায়ক বলার ঝোঁকটি দেখা দিয়েছে। 'দিউতেরোগোনিস্ট' বা তিউতেরোগোনিস্ট অর্থাৎ দ্বিতীয় অথবা তৃতীয় চরিত্র কর্মোদ্যমে প্রধান হয়ে উঠলে, ঘটনা নিয়ন্ত্রণে প্রধান অংশ গ্রহণ করলে, এই কারণেই 'নায়ক' বলে গণ্য হয়েছে। এই গণনা ভুল এবং এই কারণেই ভুল যে নিষ্ক্রিয় নায়কের নায়কত্ব অস্বীকৃত হয়—কেন্দ্রীয় ও প্রধান চরিত্রের পার্থক্য লুপ্ত হয়ে যায়—'হিরো' কথাটিকে অতি সাধারণ অর্থেই ব্যবহার করা হয়।

লৌকিক জগতে নায়ক বা হিরো বলি আমরা তাকেই যে অগ্রণী হয়ে ঘটনাকে বা গোষ্ঠীকে পরিচালনা করে কিন্তু অলৌকিক সাহিত্যের জগতে নায়ক বা হিরো বিশিষ্ট অর্থে প্রযুক্ত এবং সেই বিশেষ অর্থ এই যে নায়ক—ঘটনারই পরিচালক নন নায়ক আসলে অঙ্গী রসেরই আলম্বন বিভাব—রসের মুখ্য আশ্রয়।

নাটকের ইতিহাস পর্যবেক্ষণ করলেও দেখা যাবে—প্রথম থেকেই নাটকে সক্রিয় এবং নিষ্ক্রিয় শ্রেণীর নায়ক নায়িকা পাওয়া যায় এবং নিষ্ক্রিয় শ্রেণীর নায়ক-নায়িকা নিয়ে লেখা ট্র্যাজেডিতে প্রতিপক্ষ ক্রিয়াশীলতার দিক দিয়ে প্রধান বা বেশী সক্রিয়। গ্রীক এন্টিগোন নাটকে ক্রিয়োন হচ্ছে 'leading figure'—সক্রিয় চরিত্র; এন্টিগোন আরম্ভের কিছু পরেই নিষ্ক্রিয়। তা সত্ত্বেও কেউ এ কথা বলেননি যে ক্রিয়োনই নায়ক। কারণ তিনিই তাঁর ইচ্ছা ও আদেশ বলে এন্টিগোনের ট্র্যাজেডি সৃষ্টি করেছেন। ট্রোজান উইমেন, প্রমিথিউস্ বাউণ্ড প্রভৃতি আরো অনেক নাটকের ক্ষেত্রেও যারা ঘটনা নিয়ন্ত্রন করেছেন তাদের নায়ক বলা হয়নি, যারা অপরের সৃষ্ট ঘটনার আবর্তে পড়ে নিরুপায় দুর্গতি ভোগ করেছে তাদেরই নায়ক-নায়িকার মর্যাদা দেওয়া হয়েছে। তারপর আগেই দেখানো হয়েছে রাজা লীয়র বা ওথেলো নাটকে কেন্দ্রীয় চরিত্র নিষ্ক্রিয় হলেও তারাই নায়ক বলে গণ্য হয়ে আসছে এবং নায়ক বলতে অঙ্গীরসের আলম্বন বিভাবকেই ধরা হয়েছে।

কিন্তু তা সত্ত্বেও আমরা দেখতে পাই—'নায়ক' শব্দটির লৌকিক অর্থের প্রতি সমালোচকের প্রীতি এখনও আছে এবং তা আছে বলেই 'ইয়াগো'কে নায়কের আসনে বসানো হয়। যে কোন 'leading figure'কে নায়কের সম্মান দেওয়া হয় এবং নায়ক ও প্রতিনায়কের ভেদ লোপ করে দেওয়া হয়—ওথেলো নাটককে টুইন হিরোর দৃষ্টান্ত হিসাবে উল্লেখ করা হয়।

অধ্যাপক এলারডাইস নিকল মহাশয় নায়ক বলতে কেন্দ্রীয় এবং প্রধান এই-দুই শ্রেণীর চরিত্রকেই যে বুঝেছেন তা তার 'টুইন হিরো' কল্পনা থেকেই স্পষ্ট বুঝা যায়। ওথেলো নিষ্ক্রিয়, হওয়া সত্ত্বেও নিকলের কাছে কেন্দ্রীয়ত্বের জন্য নায়কই বটে; আবার ইয়াগোও ঘটনা নিয়ন্তা হিসাবে প্রধান বলে—নায়ক। নায়কের সংজ্ঞা সম্বন্ধে অস্পষ্ট ধারণা থাকার ফলেই যে এমনটি সম্ভব হয়েছে সে কথা বলাই বাহুল্য। ইয়াগোকে নায়ক বললে, আগেই বলেছি, যে নাটকে নায়ক নিষ্ক্রিয় এবং যেখানেই প্রতিপক্ষ প্রধান হয়ে উঠে, সেখানেই নাটককে 'দ্বৈত-নায়ক' বলবার দায়িত্ব এসে পড়ে।

প্রশ্ন উঠবে—তবে কি একাধিক বা যমজ নায়ক সম্ভব নয়? তা হয়তো সম্ভব, এবং বিশেষ একটি অবস্থায় বা শর্তে সম্ভব। আমরা যদি ফলস্বামিত্বকে বা অধিকারকে নায়কের মৌলিক লক্ষণ বলে মনে করি তাহলে স্থায়সঙ্গতভাবেই একথা বলা যায় যে যেখানে ফলস্বামিত্বে (ট্র্যাজেডিতে ট্র্যাজিক পরিণাম) সমান মাত্রায় অথবা সামান্য কম বেশী মাত্রায় একাধিক ব্যক্তির অধিকার থাকে, শুধু সেই ক্ষেত্রেই একাধিক নায়ক স্বীকার করা যেতে পারে। অর্থাৎ যেখানে একাধিক ব্যক্তির জীবনে একই পরিণাম ঘটে এবং প্রত্যেকেরই জন্য আমাদের মধ্যে বেশী-কম শোচনা বা ট্র্যাজেডি-সংবিদ জাগে, সেখানেই আমরা একাধিক নায়ক কল্পনা করতে পারি। মোটকথা দ্বৈতনায়ক বা বহুনায়ক কল্পনা সেখানেই সঙ্গত যেখানে একাধিক ব্যক্তির একই পরিণাম ঘটে এবং তারা এক অঙ্গীরসের আলম্বন বিভাবে পরিণত হয়। এই একাধিক ব্যক্তি একই পক্ষের লোক হবে এমন কোন কথা নেই। দুই বিবদমান পক্ষই শেষ পর্যন্ত একই ট্র্যাজেডির আবর্তে তলিয়ে যেতে পারে এবং শোচনার বিষয় হয়ে উঠতে পারে। যেমনটি হয়েছে 'এন্টীগোন' নাটকে—যে ক্রিয়োনের জন্য এন্টীগোনের ট্র্যাজেডি ঘটেছে, সেই ক্রিয়োনের পরিণামও শোকাবহ হয়ে উঠেছে। যেমনটি দেখা যায়—গলস্‌ওয়ার্দির 'স্ট্রাইফ' নাটকে। অধ্যাপক নিকল নাটকখানিকে "নায়কহীন ট্র্যাজেডি'র দৃষ্টান্ত হিসাবে উল্লেখ করলেও, দ্বৈতনায়ক নায়কের দৃষ্টান্ত হিসাবেও, নাটকখানিকে গ্রহণ করা যেতে পারে। এই নাটকে শুধু যে ধর্মঘটী শ্রমিকদের নায়কেরই ট্র্যাজেডি হয়েছে তা নয় মালিক-পক্ষের প্রতিনিধিরও ট্র্যাজেডি ঘটেছে—"two best men both broken" দেখানো হয়েছে। শেক্সপীয়রের 'জুলিয়াস-সিজার' নাটককেও এই হিসাবে দ্বৈতনায়ক ট্র্যাজেডি বলা চলে। কারণ ঐ নাটকে সীজার এবং তার প্রতিপক্ষের প্রতিনিধি ব্রুটাস উভয়েরই ট্র্যাজেডি দেখানো হয়েছে, ট্র্যাজেডির ফোকাস সীজারের মুখ থেকে সরে এসে ব্রুটাসের মুখে পড়েছে।

নাট্যকার যেখানে একই ফোকাসের বৃত্তের মধ্যে একাধিক মুখ দেখাতে চান অথবা এক মুখ থেকে সরিয়ে এনে অন্য মুখে 'ফোকাস' ফেলতে চেষ্টা করেন শুধু সেই ক্ষেত্রেই একাধিক বা দ্বৈতনায়ক কল্পনা করার অবকাশ আছে।

এই প্রসঙ্গেই আসে নায়কহীন ট্র্যাজেডির কথা। অধ্যাপক নিকল এ সম্পর্কে যা বলেছেন নিম্নলিখিত উদ্ধৃতির মধ্যেই তা পাওয়া যাবে :—"often we meet with plays which like Mr. Galsworthy's 'Strife' and 'Justice' or Mr. O' Casey's 'Silver Tassie' seem to be entirely lacking in a hero of adequate proportions.........In none of these plays does one single figure or one single pair of figures loom up sufficiently large to take dominating importance in our minds. We have, therefore, no hero or heroes in the older sense of the word. yet each of these plays definitely summons something of a tragic

impression." অধ্যাপক নিকলের মুখ্য বক্তব্য এই যে এমন এমন ট্র্যাজেডি আছে—(যেমন গলস্‌ওয়াদির 'স্ট্রাইফ' 'জাস্টিস', নাট্যকার ওকেসির 'সিলভার ট্যাসি') যেখানে নায়ক পদবাচ্য কোন উপযুক্ত-প্রাধান্যযুক্ত ব্যক্তি বা চরিত্র নেই। এইসব নাটক অবশ্যই ট্র্যাজেডি কিন্তু 'নায়কহীন ট্র্যাজেডি'। 'জুলিয়াস সীজার' কেও কোন কোন সমালোচক 'a play without a hero' বলেছেন—কারণ "it does not chain our attention to any one principal figure" (Michael Macmillan). লক্ষণীয় এই যে নিকল বা ম্যাকমিলান 'dominating importance'এর উপরেই জোর দিয়েছেন এবং একক প্রাধান্য না থাকায় 'হিরো' বলতে কুণ্ঠিত। আমার মনে হয় প্রকৃত 'নায়কহীন' ট্র্যাজেডি স্ট্রাইফ বা জাস্টিস্ বা জুলিয়াস সীজার নয়। এইসব নাটকে 'ফোকাস' একাধিক চরিত্রে বণ্টিত হয়েছে বটে, কিন্তু এমনভাবে তা হয়নি যাতে মুখ্য চরিত্রের—মুখ্যত্ব নষ্ট হয়েছে এবং তারা সবার সঙ্গে সমান আলোকে একাকার—হয়ে গেছে। প্রকৃত 'নায়কহীন' ট্র্যাজেডি হয়েছে বা হয়ে থাকে সেখানেই যেখানে ব্যক্তির নিজের ব্যক্তিত্ব শ্রেণী-সত্তার মধ্যে তলিয়ে যায়, ব্যক্তির নিজের ভাগ্যের চেয়ে শ্রেণীর ভাগ্যের কথা বড়ো হয়ে উঠে এবং যে ভাগ্যবিপর্যয় ঘটে তাতে ব্যক্তির পরিণাম অপেক্ষা শ্রেণীর পরিণাম শোচণীয় হয়ে উঠে। এইসব ক্ষেত্রে নায়ক কোন বিশেষ ব্যক্তি নয়—নায়কবিশেষ একটি শ্রেণী বা জনতা। ব্যক্তি এখানে শ্রেণীর বা দলের প্রতিনিধি মাত্র এবং এখানকার যে দ্বন্দ্ব তা ব্যক্তিস্বার্থের সঙ্গে ব্যক্তিস্বার্থের দ্বন্দ্ব নয়; এখানকার দ্বন্দ্ব শ্রেণীস্বার্থের সঙ্গে শ্রেণীস্বার্থের দ্বন্দ্ব। মোট কথা এই 'নায়কহীন ট্র্যাজেডি' বলতে সেই শ্রেণীর ট্র্যাজেডিকেই বুঝাবে যাদের মধ্যে শ্রেণী প্রতিনিধিদের একাধিক ব্যক্তিকে প্রাধান্য দেওয়া হবে এবং এমনভাবে দেওয়া হবে যাতে কোন একজন বিশেষ ব্যক্তি দর্শকের মনে অনেকখানি স্থান জুড়তে না পারে; যাতে প্রতিনিধিদের ব্যক্তিসত্তা অপেক্ষা সামষ্টিক সত্তাই বেশী করে মনোযোগ আকর্ষণ করে। এ কথাও মনে রাখা দরকার যে বিশেষ শ্রেণীর প্রতিনিধি নায়ক হলেই যে নায়কহীন ট্র্যাজেডি হবে—এমন কোন কথা নেই; কারণ উক্ত প্রতিনিধি ব্যক্তিত্বে এবং কেন্দ্রীয়ত্বে এমন প্রাধান্য পেয়ে যেতে পারে যা দর্শকের মনকে শ্রেণী-সমস্যা থেকে ব্যক্তিসমস্যার কক্ষে নিয়ে আসতে পারে—শ্রেণীদ্বন্দ্বকে আচ্ছন্ন করে ব্যক্তিদ্বন্দ্বকে বড় করে তুলতে পারে।

অবশ্য এ কথাও মনে রাখতে হবে যে 'নায়কহীন' শব্দটি ব্যবহার করা হচ্ছে সেই ক্ষেত্রেই যেখানে কোন একজন বা দুইজন ব্যক্তি নায়কোচিত প্রাধান্য পাচ্ছে না অথবা যেখানে একটি বিশেষ গোষ্ঠী বা শ্রেণী নায়কের স্থান অধিকার করছে সমষ্টিগত-ভাবে। অর্থাৎ নায়কহীন ট্র্যাজেডি বলতে বস্তুতঃ 'শ্রেণী-নায়ক' বা বহুনায়ক ট্র্যাজেডিই বুঝায়।

এবার **স্ত্রী-নায়ক** ট্র্যাজেডির প্রসঙ্গ। শোচনীয় ভাগ্যবিপর্যয় এবং মর্মান্তিক পরিণতি শুধু পুরুষের জীবনেই ঘটছে বা ঘটে—এ কথা সত্য না হলে এই কথাই

অবশ্যস্বীকার্য হয় যে নারীর জীবনেও নিদারুণ ট্র্যাজেডি ঘটছে এবং ঘটতে পারেও। গ্রীক ট্র্যাজেডিগুলির হিসাব করতে গেলে আমরা দেখতে পাব, একাধিক নারীর শোচনীয় জীবন নিয়ে ট্র্যাজেডি লেখা হয়েছে ; ইলেকট্রা, এন্টিগোন, এণ্ড্রোমেকী, হেকুবা, মিডিয়া, এলসেসটিস্ প্রভৃতি নারী-ট্র্যাজেডি বা স্ত্রী-ট্র্যাজেডি (শি-ট্র্যাজেডি) রয়েছে। তারপর সপ্তদশ শতাব্দীর ইংলণ্ডে এবং ফ্রান্সেও একাধিক স্ত্রী-ট্র্যাজেডি রচিত হ'য়েছে। পরবর্তীকালেও স্ত্রী-ট্র্যাজেডির রচনা বন্ধ হয়ে যায়নি—আজও পর্যন্ত পুরুষ-ট্র্যাজেডির পাশাপাশি স্ত্রী-ট্র্যাজেডি চলে আসছে। সুতরাং সমস্যা এখানে নয়। সমস্যা স্ত্রী-ট্র্যাজেডির নায়িকার চরিত্রবৈশিষ্ট্য নিয়ে যে মতভেদ দেখা দিয়েছে সেই মতভেদ নিয়েই। প্রশ্ন উঠেছে—স্ত্রী-ট্র্যাজেডির নায়িকার কি কি বিশেষত্ব থাকা চাই ?

এই প্রশ্নটি এসেছে ট্র্যাজেডি-সম্পর্কিত একটি বিশেষ সংস্কার থেকেই এবং সেই সংস্কারটি এই যে ট্র্যাজেডির নায়ক-নায়িকার মধ্যে ইচ্ছাশক্তির অসাধারণ দৃঢ়তা এবং কঠোরতা (sternness) থাকা চাই—নায়ক-নায়িকা সক্রিয় ও উদ্যমশীল হওয়া চাই। এই সংস্কার নিয়েই অধ্যাপক এলারডাইস নিকল স্ত্রী-ট্র্যাজেডির নায়িকার বৈশিষ্ট্য নির্দেশ করতে যেয়ে লিখেছেন—"Tragedy it was said, differed from Comedy in that it might often be wholly masculine. This statement might be carried still farther and take the form of a pronouncement that tragedy almost invariably stresses masculine at the expense of the feminine elements.................. It is this insistence on the feminine and along with the feminine, the pathetic which has marred the plays of Fletcher, Webster and Ford... ..The feminine in high tragedy, we may repeat must either be made hard approaching the masculine in quality or else be relegated to a position of minor importance in the development of the plot."—অর্থাৎ উচ্চাঙ্গের ট্র্যাজেডিতে স্ত্রী-সুলভ কোমল স্বভাবের স্থান নেই ; পুরুষ-সুলভ কাঠিন্যই উচ্চাঙ্গের ট্র্যাজেডির জন্য অপরিহার্য। স্ত্রী-ট্র্যাজেডির নায়িকা হবে লেডী ম্যা'কবেথ, ইফিজেনিয়া বা মিডিয়ার মতো দৃঢ়চেতা ও ব্যক্তিত্বশালী।

মোট কথা দাঁড়াচ্ছে এই যে, যে নাটকের নায়ক-নায়িকার চরিত্রে 'Sternness' (দৃঢ়তা বা কঠিনতা) নেই তাকে অধ্যাপক নিকল 'হাই ট্র্যাজেডি'র মর্যাদা দিতে চান না, 'প্যাথেটিক ট্র্যাজেডি' বলে ভিন্ন পংক্তিতে স্থান দিতে চান। কারণ, হাই ট্র্যাজেডির আবহাওয়ায় আর্দ্রতার মাত্রা খুবই কম থাকবে বা একটুও থাকবে না, থাকবে একটা শুষ্ক জ্বালা এবং তীব্র উদ্দীপনা। নায়ক-নায়িকা সক্রিয় ও সবল না হলে এই আবহাওয়া নষ্ট হয়ে যায় এবং নাটক 'প্যাথেটিকের' স্তরে নেমে যায়। এখন অধ্যাপক নিকলকে মানতে গেলে এই কথাই পরোক্ষভাবে স্বীকার করে নিতে হয় যে 'passive hero' অথবা heroine নিয়ে আর যাই করা যাক, হাই ট্র্যাজেডি

সৃষ্টি করা সম্ভব নয় ; কারণ নিষ্ক্রিয় নায়ক বা নায়িকা বাধার সামনে দাঁড়িয়ে যতখানি মন ও বাক্য ব্যবহার করে ততখানি কায় প্রয়োগ করে না, ফলে তীব্র সম্মুখ সমরের উত্তেজনা তাঁর আচরণ থেকে পাওয়া যায় না। কিন্তু এ প্রশ্ন উঠবেই—'হাই ট্র্যাজেডি' বলতে আমরা কি বুঝব ?—আমরা কি শুধু 'doing something terrible' জাতীয় 'active hero'র ট্র্যাজেডিকেই ধরব না যে-কোনরূপ তীব্র আবেদন সম্পন্ন অর্থাৎ অতি-রসনিষ্পন্ন ট্র্যাজেডিকেই বুঝব ? 'হাই ট্র্যাজেডির' 'হাই' কথাটি ট্র্যাজেডি রসনিষ্পত্তির মাত্রাধিক্য অর্থাৎ ট্র্যাজেডি-সংবিদের তীব্রতার মাত্রা (intensity of tragic impression) বুঝাতেই প্রযুক্ত হওয়া উচিত, কারণ 'হাই ট্র্যাজেডি'র রস সম্পর্কে নিকল যে কথা বলেছেন—সেই 'element of wonder' শুধু 'tragedy of doing something terrible.' শ্রেণীর নাটকেই থাকে না—'suffering something terrible' শ্রেণীর নাটকেও থাকতে পারে। অর্থাৎ দ্বিতীয় শ্রেণীর নাটকও আবেদন-তীব্রতায় 'হাই ট্র্যাজেডি' পদবাচ্য হতে পারে। আর তা হোক বা না হোক—এ কথা ভুলে গেলে চলবে না যে কোমলস্বভাব নায়িকা হলেও ট্র্যাজেডি হতে পারে। ট্র্যাজেডির নায়িকা হতে গেলেই যে নারীকে নারীসুলভ কোমলতা প্রভৃতি গুণ পরিহার করতে হবে এবং দেহে-মনে পুরুষসুলভ দৃঢ়তা ও তেজস্বিতা রাখতে হবে—এমন কথা বলা চলে না। অধ্যাপক নিকল নিজেই স্বীকার করেছেন—'women of tender structure' দিয়ে রাসিন প্রভৃতি নাট্যকার ট্র্যাজেডি সৃষ্টি করেছেন। 'World Drama' গ্রন্থে রাসিন সম্বন্ধে আলোচনা করতে যেয়ে তিনি লিখেছেন—'Racine explored a frest realm by emphasizing his heroines. Nor was it the heroines of hard, almost masculine quality that most attracted his attention... ...the heroines he displayed were women of tender structure...' Racine's spirit is essentially feminine." (৩০৯ পৃঃ) আরো অনেক দৃষ্টান্ত দিয়ে প্রমাণ করা যায় যে নিস্তেজ ও নিরীহ নায়িকা অবলম্বনে অনেক স্ত্রী-ট্র্যাজেডি (She-tragedy) রচিত হয়েছে।

ট্র্যাজেডির সংবিদ (tragic impression)

ট্র্যাজেডি নায়কের বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে যে আলোচনা করা হয়েছে তাতে এই কথাটাই খুব স্পষ্ট হয়ে উঠেছে যে নায়কের সামাজিক প্রতিপত্তি দোষ-গুণের মাত্রা, সক্রিয়তা নিষ্ক্রিয়তার মাত্রা সবই বহিরঙ্গ এবং অন্তরঙ্গ বা প্রাণ হচ্ছে—ট্র্যাজেডি-সংবিদ। নায়কের কাছে বৈশিষ্ট্যের যে চাহিদা করা হয়েছে তা অন্য কোন কারণে নয়—একমাত্র ট্র্যাজেডি-সংবিদের মুখ চেয়েই করা হয়েছে। ট্র্যাজেডি-সংবিদই আসলে লক্ষ্য আর সবই উপলক্ষ্য বা লক্ষ্যে পৌছাবার উপায় মাত্র। লক্ষ্য বাদ দিয়ে উপায়ের উৎকর্ষ অপকর্ষ বিচার করা সম্ভব নয় বলেই, ট্র্যাজেডি-সংবিদই সর্বাগ্রে আলোচ্য বিষয়। বলা বাহুল্য, ট্র্যাজেডি-সংবিদের দিকে দৃষ্টি না দিয়ে নায়কবৈশিষ্ট্য

নির্দেশ বা বিচার করতে যাওয়া লক্ষ্যের উপরে উপায়কে স্থান দেওয়া। ট্র্যাজেডি-সংবিদ যেখানে সুব্যক্ত সেখানে নায়কের বংশ, নৈতিক মান, সক্রিয়তা-নিষ্ক্রিয়তা নিয়ে বিসংবাদ করা নিষ্ফল। কারণ এই বৈশিষ্ট্যগুলির নিজেদের কোন নিরপেক্ষ গৌরব নেই, যে পরিমাণে এরা সংবিদ জাগাতে সহায়তা করে সেই পরিমাণেই এরা উপযোগী। সুতরাং আসল আলোচ্য ট্র্যাজেডি-সংবিদ—অর্থাৎ সেই বিশিষ্টবোধ ও আবেগের সাময়িক অবস্থাটি যা মনে জাগলে আমরা রচনাকে ট্র্যাজেডি বলে থাকি। মোট কথা এই, প্রত্যেক শিল্প বস্তুই আমাদের বোধে ও আবেগে আবেদন করে এবং বিশেষ বিশেষ ভাবাবেগ জাগায় এবং সেই ভাবাবেগের প্রকৃতির পার্থক্যেই আমরা রচনাকে ট্র্যাজেডি, ট্র্যাজি-কমেডি, কমেডি প্রভৃতি আখ্যা দিয়ে থাকি। অতএব কোন্ বিশিষ্ট ভাব ও আবেগ জাগলে রচনা ট্র্যাজেডি আখ্যা পাবে—সেইটিই এখানে বিশেষ আলোচ্য বিষয়।

যদিও রসাস্বাদনকালে বিভাবাদির পরিচ্ছেদ থাকে না, তবুও আলোচনার সুবিধার জন্য ট্র্যাজেডি সংবিদকে আমি 'বোধ' এবং 'আবেগ'—এই দুই পরিচ্ছেদে ভাগ করে নিচ্ছি। 'বোধ' পরিচ্ছেদে আলোচনা করছি—কোন্ কোন্ বিশেষ বোধকে আশ্রয় করে ট্র্যাজেডি সংবিদ উৎপন্ন হয় এবং 'আবেগ' পরিচ্ছেদে আলোচনা করছি—কোন্ ভাবাবেগ জাগাতে পারলে রচনাকে ট্র্যাজেডি বলা হয়। আবার বলছি—বোধ ও ভাবাবেগ পরস্পরসাপেক্ষ হওয়া সত্ত্বেও এই বিভাগ কল্পনা করছি এবং এ যে নিছক কল্পনাই এ কথা এক মুহূর্তও ভুলে গেলে চলবে না। কারণ রসবোধ মাত্রই বোধ ও আবেগের একটি সামবায়িক অবস্থা—মিশ্রণ নয়, সমবায়।

প্রথমতঃ, আমি ট্র্যাজেডির মূলভাব (feeling or emotional effect) সম্বন্ধে আলোচনা করতে চাই এবং চাই এই কারণেই যে এ সম্পর্কে নাট্যতত্ত্ববিদরা আজ পর্যন্ত কোন সুস্পষ্ট সিদ্ধান্তে পৌছতে পারেননি। ট্র্যাজেডির স্থায়িভাব কি? —এ প্রশ্ন উঠলে প্রায় প্রত্যেকেই এরিস্টটলের সূত্র আউড়ে বলেন—'pity and fear' বা 'pity or fear' অর্থাৎ 'ট্র্যাজেডির স্থায়িভাব হচ্ছে ভয় এবং শোচনা—ভয় অথবা শোচনা'। এই উত্তর যে যথেষ্ট নয় এ কথা নিশ্চয়ই ব্যাখ্যা করে বলার দরকার নেই। প্রথমতঃ ভয় এবং শোচনা যুগপৎ স্থায়ী হতে পারে না, অতএব 'pity and fear'—ব্যাখ্যাসাপেক্ষ। দ্বিতীয়তঃ, 'pity or fear'কে স্বীকার করার তাৎপর্য এই যে ট্র্যাজেডির স্থায়িভাব একটি নয়—দুটি অর্থাৎ ট্র্যাজেডি ভয়ানক রসের নাটক এবং করুণ রসের নাটক দুই রকমই হতে পারে। এই সমস্যার সুষ্ঠু সমাধানে কেউই তেমন তৎপর হননি, ফলে অবিসংবাদিত কোন সিদ্ধান্ত পাওয়া যায় না। সুতরাং প্রশ্ন দাঁড়াচ্ছে—আমরা ট্র্যাজেডিকে কোন্ রসের নাটক বলে গ্রহণ করব? (ক) ট্র্যাজেডি কি ভয়ানকমিশ্র করুণ রসাত্মক নাটক?

(খ) অথবা ট্র্যাজেডি—(ক) ভয়ানক রসাত্মক } নাটক?
(খ) করুণ রসাত্মক }

এই প্রশ্নের মীমাংসা করার আগে এরিস্টটলের সিদ্ধান্তের সঙ্গে পরিচিত হওয়া

দরকার। এরিস্টটল তাঁর পোয়েটিক্‌স গ্রন্থে—এ বিষয়ে নিম্নলিখিত মন্তব্য করেছেন ঃ প্রথম মন্তব্য পাওয়া যায়—ট্র্যাজেডির সংজ্ঞা নিরূপণ করার সময়ে।

সেখানে পাওয়া যায়—".........through pity and fear effecting the proper purgation of these emotions." (বুচার-কৃত অনুবাদ); লক্ষণীয় এখানে 'pity and fear' বলেছেন। দ্বিতীয় মন্তব্য পাওয়া যায় এই সংজ্ঞার ভাষ্য বা ব্যাখ্যা প্রসঙ্গে। সেখানে লেখা আছে—......"but of events inspiring fear or pity" এখানে বলা হয়েছে—'fear or pity'। তৃতীয় উল্লেখ পাওয়া যায় ১১শ পরিচ্ছেদে—'Reversal' ও 'Recognition' আলোচনার প্রসঙ্গে। সেখানেও রয়েছে—'either pity or fear'।

চতুর্থ উল্লেখ পাওয়া যায়—১৩শ পরিচ্ছেদে। সেখানে রয়েছে—'actions which excite pity and fear'। এই পরিচ্ছেদেরই মধ্যে—কোন্ চরিত্রের 'change of fortune' প্রদর্শন করা উচিত বা অনুচিত এই প্রশ্নের আলোচনা প্রসঙ্গে—দুবার 'pity or fear' উল্লিখিত হয়েছে।

পঞ্চম উল্লেখ পাওয়া যায় ১৪শ পরিচ্ছেদে। সেখানে আছে—'fear and pity' এবং "thrill with horror and melt to pity at what takes place"......লক্ষণীয় এখানে পাওয়া যায়—'fear and pity' এবং আরো এক জায়গায়—'pity and fear'।

দেখা যাচ্ছে এই যে এরিস্টটল কোন কোন স্থলে 'pity and fear' কোন কোন স্থলে pity or fear ব্যবহার করেছেন এবং সুনির্দিষ্ট অভিমত সংগ্রহে বাধা সৃষ্টি করেছেন।

এ কথা যদি স্বীকার করে নেওয়া হয় যে এরিস্টটল—'pity and fear'-কেই ট্র্যাজেডির স্থায়িভাব বলতে চেয়েছেন, তা হলে প্রশ্ন হবে ট্র্যাজেডিতে ঐ দুটি ভাবের কোন্‌টি প্রধান হবে ?—ট্র্যাজেডি কি করুণরসমিশ্র ভয়ানক রসাত্মক নাটক অথবা ভয়ানকরসমিশ্র করুণরসাত্মক নাটক ? তেমনি যদি এ কথা স্বীকার করা হয় যে এরিস্টটলের মতে ট্র্যাজেডির স্থায়িভাব হচ্ছে 'pity or fear'; তা হলে প্রশ্ন দাঁড়াবে—ট্র্যাজেডি কি করুণরসাত্মক অথবা ভয়ানকরসাত্মক নাটক ?

এবার দেখা যাক এরিস্টটলের আসল অভিপ্রায়টি আবিষ্কার করার কোন উপায় আছে কি না। আমি মনে করি সেই উপায় আছে এবং আছে—'fear' এবং 'pity'র যে সংজ্ঞা তিনি দিয়েছেন সেই সংজ্ঞার তাৎপর্য উপলব্ধি করার মধ্যে এবং ১৪শ পরিচ্ছেদে যে অংশে "the circumstances which strikes us terrible or pitiful"—সম্বন্ধে আলোচনা করেছেন সেই অংশের আলোচনার মধ্যে। যদিও তিনি 'thrill with horror' কথাটি প্রয়োগ করেছেন এবং সেখানে, ভয় বলতে সাধারণতঃ যা বুঝায় সেই অর্থই যেন ব্যক্ত হয়েছে—তবু এ কথা ভুলে গেলে চলবে না যে 'fear' শব্দটিকে তিনি একটু বিশেষ অর্থেই ব্যবহার করেছেন এবং সেই—অর্থে "fear (is aroused) by the misfortune of a man like ourselves"।

কথাটি ব্যাখ্যাসাপেক্ষ। আমাদেরই মতো কোন মানুষের ভাগ্যবিপর্যয় দুঃখদুর্দশা ও বিপত্তিকের পরিণতি দেখে মানুষ হিসাবে সাজাত্যবোধ করার ফলেই যে বিপত্তি-চেতনাজনিত আতঙ্ক জাগে সেই আতঙ্কেরই নাম 'fear'। বিশেষভাবে লক্ষ্য করতে হবে—এই ভয় (fear) নায়কের misfortune—দেখে উৎপন্ন হয়। নায়কের ভয়ংকর ক্রিয়াকলাপ দেখার ফল নয়।

'pity'র সঙ্গে এই 'fear'এর পার্থক্য যে খুব বেশী নয় একটু তলিয়ে দেখলেই বুঝতে পারা যাবে। এরিস্টটল বলেছেন—"pity is aroused by the unmerited misfortune and fear by the misfortune of a man like ourselves" অর্থাৎ শোচনা জাগে অনুচিত ভাগ্যবিপর্যয় দেখে এবং ভয় জাগে আমাদেরই মতো কোন মানুষের ভাগ্যবিপর্যয় দেখে। ভয় জাগার প্রাথমিক কারণ বা শর্ত এই যে যে লোকের ভাগ্যবিপর্যয় ঘটবে তার আমাদেরই মতো একজন হওয়া চাই—অর্থাৎ তাকে অতিভালো বা অতিমন্দ হলে চলবে না—এমন হতে হবে যাতে তার প্রতি আমাদের সহানুভূতি থাকে। 'man like ourselves' কথাটির এই ব্যাখ্যা যে আমাদের মন-গড়া নয় তা অতিমন্দ চরিত্রের নায়কত্ব সম্বন্ধে এরিস্টটল যে মন্তব্য করেছেন তা থেকেই বুঝতে পারা যায়। অতিমন্দ চরিত্র আমাদের মনে ভয় বা শোচনার কোনটিই জাগায় না—এই সিদ্ধান্ত থেকেই বুঝতে পারা যায় যে, যেহেতু অতিমন্দ লোকের ভাগ্যবিপর্যয় দেখে ভয় জাগে না, 'আমাদের মতোই একজন' বলতে তেমন লোকের কথাই বলা হয়েছে যার ভাগ্যবিপর্যয়ে আমরা সমবেদনা বোধ করে থাকি। সুতরাং ভাগ্যবিপর্যস্ত ব্যক্তির প্রতি সহানুভূতিই যে এই ভয়ের জনক —একথা যুক্তিযুক্ত ভাবেই বলা চলে। আর তা যদি বলা যায় তা হলে এ সিদ্ধান্তও অন্যায় হবে না যে pity প্রদর্শনের মধ্যে যে 'self-pity'র অংশ থাকে, ভয় ঐ আত্ম-শোচনা অংশেরই অভিব্যক্তি এবং সেই দিক থেকে দেখলে ভয় শোচনারই অন্যতম নিমিত্তকারণ, পরস্পর বিরুদ্ধ কোন ভাবাবেগ নয়। উভয়ের মধ্যে যেটুকু স্বাতন্ত্র্য আছে সে এই যে ভয়ের মুহূর্তে মন আত্মাটিতে থাকে আর শোচনার মুহূর্তে ব্যক্তিটিতে থাকে, অর্থাৎ ভাগ্য-বিপর্যয়াত্মক ঘটনাগুলি যখন 'মমেতি'-বোধে গৃহীত হয় তখন ভয় জাগে এবং যখন ব্যক্তি-কোটিতে বা 'পরস্ব'-বোধে গৃহীত হয় তখন শোচনা জাগে। এই কারণেই বোধ হয়, এরিস্টটল 'fear and pity', এবং 'fear or pity' প্রয়োগ করার সময়ে অর্থাৎ 'and' এবং 'or' ব্যবহার করার সময়ে বাদ-বিচার করেননি। 'fear'এরই অনিবার্য পরিণাম 'pity'—এই ধারণা যে তাঁর ছিল তারও প্রমাণ পাওয়া যায়। "Circumstances which strike us as terrible or pitiful"—বিষয়ে আলোচনা করবার সময় এরিস্টটলের আসল মনোভাবটি ব্যক্ত হয়ে পড়েছে। 'terrible' এবং 'pitiful' শব্দ দুটিকে তিনি প্রায় সমার্থক করে ফেলেছেন। এখানে এরিস্টটল একমাত্র 'pity' শব্দটিকেই ব্যবহার করেছেন—'pity or fear' বা 'pity and fear' ব্যবহার করেননি। লিখেছেন—"If an enemy kills an enemy there is nothing to excite pity either in the act or the intention—except

the suffering in itself is pitiful.” লক্ষণীয় এখানে ‘pity’ শব্দটি একাই বসেছে, সঙ্গে ‘fear’ নেই। অতএব এ সিদ্ধান্ত অবশ্যই করা যেতে পারে—এরিস্টটলের মতে ‘pity’ই হচ্ছে ট্র্যাজেডির স্থায়িভাব এবং fear প্রভৃতি আনুষঙ্গিক ভাব। অবশ্য কেউ হয়তো বলতে পারেন যে, এরিস্টটল—‘fear’এর ব্যাখ্যা করতে যেয়ে যাই বলুন না কেন ‘fear’ শুধু ‘misfortune’জনিত আশঙ্কামাত্র নয়, অনেক-ক্ষেত্রে ‘fear’ এবং ‘horror’ একই অর্থে ব্যবহৃত হয়েছে। ‘thrill with horror and melt to pity’ বা ‘deed of horror’ প্রভৃতি প্রয়োগ লক্ষ্য করলেই দেখা যাবে ‘fear’—‘terrible’ ঘটনা দেখারই স্বাভাবিক প্রতিক্রিয়া বিশেষ, সুতরাং pity ও fear দুটি স্বতন্ত্রভাব এবং ট্র্যাজেডির স্থায়িভাব একমাত্র শোচনাই নয়—ভয়ও। এঁদের পক্ষ থেকে বলা যেতে পারে যে—এরিস্টটলের মতে ট্র্যাজেডি হচ্ছে ‘সিরিয়াস এ্যাকশান’এর অনুকরণ এবং সিরিয়াস এ্যাকশান বলতে বুঝায় তাদেরই ঘটনা—‘those who have done or suffered something terrible’—অর্থাৎ যারা সাংঘাতিক কোন কাজ করছে বা মর্মান্তিক দুঃখ-যন্ত্রণা ভোগ করছে। ট্র্যাজেডি মূলতঃ দুই শ্রেণীর—এক শ্রেণীতে আছে তাদের বৃত্ত যারা সাংঘাতিক কোন কিছু করেছে, অন্য শ্রেণীতে আছে তাদের বৃত্ত যারা মর্মান্তিক দুঃখ-দুর্গতি ভোগ করেছে। প্রথম শ্রেণীর নাটকের স্থায়িভাব হচ্ছে—ভয় এবং দ্বিতীয় শ্রেণীর নাটকের স্থায়িভাব—শোচনা। এ কথা ঠিক বটে যে ট্র্যাজেডি হচ্ছে—misfortune-এর ঘটনা, কিন্তু এ কথাও ঠিক যে misfortune কোন ক্ষেত্রে যেমন unmerited তেমনি কোন কোন ক্ষেত্রে ‘merited’ও হতে পারে। যেখানে misfortune ‘unmerited’ সেখানেই শোচনা জাগে অর্থাৎ শোচনাই স্থায়িভাব হয় এবং যেখানে misfortune—আমাদের মতোই কোন ব্যক্তির হওয়া সত্ত্বেও ‘unmerited’-নয় সেখানে “ভয়” স্থায়িভাব হয়। এরিস্টটল যেন বলতে চেয়েছেন—ট্র্যাজেডি-নায়কের ভাগ্যবিপর্যয় সবক্ষেত্রেই যে অনুচিত হয় এমন কথা বলা চলে না এবং তা না বলে এ কথাও বলা চলে না—ভাগ্যবিপর্যয় (unmerited misfortune)জনিত শোচনা (pity) সব ক্ষেত্রেই প্রধান হয়ে থাকে। এমন ক্ষেত্রেও সম্ভব যেখানে ব্যক্তির প্রতি সহানুভূতি থাকা সত্ত্বেও, ব্যক্তির আচরণকে উচিত এবং পরিণামকে অনুচিত বলা যায় না। সেই সব ক্ষেত্রে নায়কের ভাগ্যবিপর্যয় বা পরিণাম দেখে আমাদের মনে শোচনা অপেক্ষা ভয়ের মাত্রাই বেশী হয়। অতএব—ট্র্যাজেডির স্থায়িভাব শুধুমাত্র শোচনা (pity) নয়—ভয়ও অন্যতম স্থায়িভাব।

এরিস্টটল ‘pity’ এবং ‘fear’ শব্দের যে সংজ্ঞা নির্দেশ করেছেন তা থেকে উল্লিখিত সিদ্ধান্ত করার যথেষ্ট অবকাশ আছে বটে, কিন্তু আরো একটু তলিয়ে দেখলে দেখা যাবে ট্র্যাজেডির misfortune শেষ পর্যন্ত ‘pity’কে জাগিয়েই ‘ট্র্যাজিক’ আখ্যা পেয়ে থাকে—অর্থাৎ যে ক্ষেত্রে misfortune unmerited শুধু সেই ক্ষেত্রেই যে শোচনা জাগে তা নয়, যে ক্ষেত্রে misfortune ‘merited’ সে ক্ষেত্রেও শেষ পর্যন্ত শোচনা জাগা চাই। কারণ শোচনা নিরপেক্ষ ভয়ের যদি

স্থায়িভাব হওয়ার যোগ্যতা স্বীকার করা হয় তা হলে অতিমন্দ লোকের ভয়ংকর পরিণামকেও ট্র্যাজিক বলার ঝুঁকি নেওয়া হবে। কিন্তু এরিস্টটল অতিমন্দ লোকের যোগ্যতা স্বীকার করেননি এবং তা করেন নি এই কারণেই যে অতিমন্দ 'man like ourselves' নয় আর তা নয় বলেই তার প্রতি আমাদের কোন অনুরাগ বা সহানুভূতি থাকে না এবং তার ভাগ্যবিপর্যয়ে আমাদের মনে কোনরূপ শোচনা জাগে না। অতিমন্দ চরিত্র অবশ্যই তার 'deed of horror' দ্বারা terrible suffering অর্থাৎ "death on the stage, bodily agony, wounds and the like"—দ্বারা 'ভয়' (fear) উদ্রেক করতে পারে। 'ভয়' স্থায়িভাব হওয়ার যোগ্যতা পেলে অতিমন্দও ট্র্যাজেডির নায়কত্ব দাবি করতে পারে। কিন্তু এরিস্টটল অতিমন্দ চরিত্রের দাবি নাকচ করে দিয়েছেন, এবং তারদ্বারা 'pity'কেই ট্র্যাজেডির স্থায়িভাবের আসনে বসিয়ে গেছেন। যে চরিত্রকে আমরা 'man like ourselves' বলে স্বীকার করে নিয়েছি, তার suffering দেখে অবশ্যই আমরা সমবেদনা বোধ করব।

বাস্তবিকই—'the sense of suffering'—এ যে নাটকের উপসংহার, "destructive or painful action such as death on the stage, bodily agony wounds and the like"—প্রভৃতি ঘটনায় যেখানে নাটক শেষ হয়, সেখানে শেষ পর্যন্ত শোচনাই যে স্থায়িভাব হবে এ কথা সহজেই অনুমান করা যেতে পারে। তবে শোচনা স্থায়িভাব হওয়ার অর্থ এ নয় যে অন্যান্য ভাব সেখানে থাকে না বা থাকতে পারে না। শোচনার সঙ্গে ভয়, উৎসাহ, ক্রোধ, বিস্ময় প্রভৃতি ভাব সংলক্ষ্য মাত্রায় মিশে থাকতে পারে এবং থাকেও। ট্র্যাজেডির শ্রেণীবিভাগ করতে যেয়ে এরিস্টটল যে শ্রেণীগুলি কল্পনা করেছেন তাদের বিশ্লেষণ করলেই দেখা যাবে যে বিশেষ-ভাব উপাদানের প্রাধান্যই ঐ শ্রেণীবিভাগের ভিত্তি। প্রথম শ্রেণীর নাম—'কম্‌প্লেক্‌স'—('Reversal of the situation and Recognition'ই যার প্রধান বৈশিষ্ট্য) এই শ্রেণীতে বিস্ময়াদিভাবের মাত্রা বেশী থাকে। দ্বিতীয় শ্রেণী 'প্যাথেটিক' (where the motive is passion)। এই শ্রেণীর নাটকে আবেগ উদ্রেক করার দিকেই বেশী লক্ষ্য রাখা হয়। তৃতীয় শ্রেণী 'এথিকাল' (where the motives are ethical)। এই শ্রেণীতে নৈতিক সমস্যার উপরে বেশী ঝোঁক দেওয়া হয়। চতুর্থ শ্রেণী—'সিম্‌প্‌ল'। (যাতে বিশেষ কোন উপাদানের উপর বিশেষ জোর দেওয়া হয় না?)। উপাদানের তারতম্য অনুসারে বিশেষ বিশেষ নামে চিহ্নিত করলেও, ট্র্যাজেডি মাত্রেই যে misfortuneএর অর্থাৎ pitiful ঘটনা—এ কথা স্বীকার করতে হবে।

এরিস্টটলের সময় থেকে অষ্টাদশ শতাব্দী পর্যন্ত প্রায় সকলেই 'pity'কে স্থায়িভাব বলে স্বীকার করে এসেছেন। তবে প্রথম আপত্তির স্বর শোনা যায় হেগেলের কণ্ঠে। হেগেলের মতে ট্র্যাজেডির স্থায়িভাব—'pity' হতে পারে না, কারণ ট্র্যাজেডির নায়ক-নায়িকারা আমাদের মতো সাধারণ লোকের শোচনার উর্ধ্বে। হেগেলের ভাষায়—

"This ordinary sensibility, a sympathy with the misfortunes and suffering of another—your country cousin is ready enough with compassion of this order. The man of nobility and greatness has no wish to be smothered with this sort of pity"। ট্র্যাজেডির দ্বারা আমাদের চেতনা সাধারণ ভয় ও শোচনার ঊর্ধ্বে উন্নীত হয় এবং সনাতন ন্যায় ও সামঞ্জস্যবোধের ভূমিতে প্রতিষ্ঠিত হয়। এক কথায় ট্রাজেডির স্থায়িভাব—'pity' নয়, স্থায়িভাব হচ্ছে—'feeling of reconciliation' সমন্বয়-অনুভূতি। বলা বাহুল্য, এরিস্টটলের—'pity and fear' থেকে 'feeling of reconciliation' অতি পৃথক এবং এখান থেকেই 'প্যাথেটিক' কথাটি 'হেয়' হতে আরম্ভ করেছে—প্যাথেটিক এবং ট্র্যাজিক দুই ভিন্ন রসে পরিণত হয়েছে। 'প্যাথেটিক' বলতে নিম্নস্তরের ভাবাবেগ এবং ট্র্যাজিক বলতে উচ্চস্তরের ভাবাবেগ বুঝাতে আরম্ভ করেছে।

শোপেনহাওয়ারের মধ্যেও, অনুরূপ না হলেও স্তরভেদের একটি কল্পনা লক্ষ্য করা যায়। 'On some forms of literature'-নামক প্রবন্ধে নাটকের ক্রম-বিকাশের পর্যায় নির্দেশ করতে যেয়ে তিনি দেখিয়েছেন—নাটকের প্রথম পর্যায়ে—নাটক শুধু 'ইন্টারেস্টিঙ্' (interesting), দ্বিতীয় পর্যায়ে—'সেন্টিমেণ্টাল' (sentimental)......The action takes a pathetic turn; but the end is peaceful and satisfactory এবং তৃতীয় পর্যায়ে—ট্র্যাজিক। তাঁর মতে ট্র্যাজেডি নাটক লেখা খুবই কঠিন কাজ কারণ তাতে—"We are brought face to face with great suffering and the storm and stress of existence; and the outcome of it is to show the vanity of human effort. Deeply moved, we are either directly prompted to disengage our will from the struggle of life or else a chord is struck in us which echoes a similar feeling." হেগেলের সঙ্গে শোপেন-হাওয়ারের পার্থক্য সুস্পষ্ট। হেগেলের মুখে 'deeply moved' কথাটি প্রত্যাশাই করা যায় না। অন্যপক্ষে শোপেনহাওয়ার স্বীকার করেছেন—ট্রাজেডি আমাদের মহিমান্বিত দুঃখযন্ত্রণার এবং সত্তার সুতীব্র সংকটের মুখোমুখি দাঁড় করিয়ে দেয় এবং তা দেখে আমরা বিচলিত হই। কিন্তু বিচলিত হই কি ভয়ে ও শোচনায়? এ প্রশ্নের সুস্পষ্ট উত্তর পাওয়া যায় না, অর্থাৎ এ কথা তিনি যেমন স্পষ্ট করে বলেননি যে ট্র্যাজেডি দেখে আমাদের মনে ভয় ও শোচনা জাগে তেমনি deeply moved হওয়ার কথাও অস্বীকার করেননি।

সুতরাং এ সিদ্ধান্ত করা অন্যায় হবে না যে শোপেনহাওয়ার ট্র্যাজেডির স্থায়িভাব নিরূপণে ভয় বা শোচনার দাবী একেবারে অস্বীকার করেননি বটে কিন্তু শোচনাকে মুখ্যভাব বলে গণ্য করেননি। তাঁর মতে আসল ট্র্যাজেডি আমাদের মনে এই ধারণাই সৃষ্টি করে যে এই জগৎ ও জীবন কিছুতেই আমাদের তৃপ্ত করতে পারে

না—অতএব আসক্তির অনুপযুক্ত। এক কথায়, ট্র্যাজেডি আমাদের মনে বৈরাগ্য (resignation)-ভাব উদ্রেক করে। বলা বাহুল্য, বৈরাগ্যকে শোচনার ঊর্ধ্বে স্থাপন করে শোপেনহাওয়ার, হেগেলের 'feeling of reconciliation'এর মতো '—feeling of resignation'কে ট্র্যাজেডির স্থায়িভাবের আসনে বসাতে চেষ্টা করেছেন।

হেগেলের এবং শোপেনহাওয়ারের মতো নীৎসেও নিজের দার্শনিক দৃষ্টিকোণ থেকে ট্র্যাজেডির রস সম্পর্কে আলোচনা করেছেন এবং ভয় ও শোচনা ভাবের অতিরিক্ত এক ভাবকে স্থায়িভাবের মর্যাদা দিতে চেষ্টা করেছেন। তাঁর মতে ভব বা ব্যক্তি-গ্রহই সব দুঃখের মূল কারণ। অব্যক্তের কোন দুঃখ বা দ্বন্দ্ব নেই। ট্র্যাজেডিতে আমরা ব্যক্তি-বিনাশের রূপ দেখি তথা আনন্দিত হই। এই হিসাবে ট্র্যাজেডির উদ্দেশ্য—ভয় বা শোচনা জাগ্রত করা নয়, ট্র্যাজেডির উদ্দেশ্য ভয় ও শোচনার ভিতর দিয়ে ব্যক্তি-বিলোপের আনন্দ সৃষ্টি করা।

বিংশ শতাব্দীতে—ট্র্যাজেডির স্থায়িভাব সম্বন্ধে উল্লেখযোগ্য আলোচনা করেছেন বিখ্যাত নাট্যতত্ত্ববিদ অধ্যাপক এলারডাইস নিকল মহাশয়। হেগেল প্রমুখ দার্শনিকদের মতো অধ্যাপক নিকলও শোচনাকে (pity) স্থায়িভাব বলে স্বীকার করেননি—সিদ্ধান্ত করেছেন—"Tragedy, then, we may say has for its aim not the arousing of pity, but the conjuring up of a feeling of awe allied to lofty grandeur"—১২২ পৃঃ (থিওরি অফ ড্রামা)—ট্র্যাজেডির উদ্দেশ্য শোচনার উদ্রেক করা নয়, উদ্দেশ্য—বিস্ময়ভাব তথা উদাত্ত মহিমাবোধ জাগানো। আমাদের পরিভাষায় বলতে গেলে বলা চলে—ট্র্যাজেডি করুণ রসের নাটক নয়, ট্র্যাজেডি হচ্ছে অদ্ভুত রসের নাটক। তা হলে দেখা যাচ্ছে এরিস্টটলের সিদ্ধান্তের বিপরীত কোটিতে দাঁড়িয়ে আছে—একদিকে হেগেলের—শোপেন-হাওয়ারের নীৎসের সিদ্ধান্ত এবং অন্যদিকে অধ্যাপক নিকলের সিদ্ধান্ত। হেগেলের শোপেনহাওয়ারের এবং নীৎসের সিদ্ধান্ত সম্বন্ধে বিশেষ আলোচনা করবার প্রয়োজন আছে বলে আমি মনে করিনে। দার্শনিক হিসাবে তাঁরা যত নাম করা ও নমস্যই হোন না কেন এ ক্ষেত্রে যে সব সিদ্ধান্ত করেছেন তা খুব যুক্তিসহ হয়নি। ট্র্যাজেডির যা মর্ম তা থেকে তাঁরা অনেক দূরে রয়েছেন এ কথা না বলে উপায় নেই।

হেগেলের সিদ্ধান্তের কথাই ধরা যাক। কোথায় মানুষের misfortuneএর জন্য মানুষের গভীর বেদনাবোধ আর কোথায় 'feeling of reconciliation'। রাজা ইডিপাসের বা রাজা লিয়রের বা ওথেলোর বা হ্যামলেটের পরিণাম দেখে আমাদের মধ্যে যে ভাবাবেগ জাগে তার এবং 'feeling of reconcilitation' -এর সম্পর্কের মধ্যে লক্ষণীয় বৈপরীত্য রয়েছে। শোপেনহাওয়ারের—'feeling of resignation' এবং নীৎসের 'feeling of self annihilation' সম্বন্ধেও প্রায় এই কথা বলা চলে। নায়কের ভাগ্যবিপর্যয় দুঃখ-যন্ত্রণা এবং বিপত্তিকর

পরিণতির দৃশ্য আমাদের মধ্যে বৈরাগ্যের উদ্রেক বা ব্যক্তিসত্তা বিলোপ করার আবেগ সৃষ্টি করে না—এ কথা প্রমাণের অপেক্ষা রাখে কি? সুতরাং হেগেল শোপেনহাওয়ার এবং নীৎসের পাশ কাটিয়ে আমরা অধ্যাপক নিকল মহাশয়ের সিদ্ধান্তটি বিচার করতে চেষ্টা করতে পারি। অধ্যাপক নিকল জীবিত নাট্যতত্ত্ববিদ-গণের মধ্যে অগ্রগণ্য ব্যক্তি এবং তাঁর 'থিওরি অফ ড্রামা'-গ্রন্থের প্রভাব খুবই ব্যাপক। এই কারণে তাঁর সিদ্ধান্তটি অবশ্যই বিশেষ আলোচনা দাবি করতে পারে। প্রথমেই বলে দেওয়া দরকার—আমরা ট্র্যাজেডির অঙ্গীরস বা স্থায়িভাব নির্ধারণের চেষ্টা করছি এবং এ কথাও মেনে নিচ্ছি যে স্থায়িভাবের সঙ্গে অর্থাৎ পরিপোষক রূপে, বিস্ময়াদি ভাবও থাকতে পারে প্রাচীনদের প্রায় সকলেই এ কথা মেনে এসেছেন—'The element of the wonderful is required in Tragedy' (এরিস্টটলের 'পোয়েটিক্স')। কিন্তু প্রাচীনদের সঙ্গে অধ্যাপক নিকলের পার্থক্য এই যে তিনি 'pity'র স্থানে 'feeling of awe' allied to lofty grandeur স্থায়িভাব করতে চেষ্টা করেছেন। দেখা যাক, তাঁর চেষ্টা কতদূর সফল হয়েছে। প্রথমতঃ তিনি 'feeling of awe'কে সমস্ত রকম ট্র্যাজেডির সামান্য লক্ষণ করতে যে পারেননি তার প্রমাণ—'domestic Tragedy'কে স্বীকার অর্থাৎ যে ট্র্যাজেডিতে 'awe allied to lofty grandeur' উদ্রেকের চেষ্টা থাকে না, থাকে pity উদ্রেক করার চেষ্টা—এমন ট্র্যাজেডির অস্তিত্ব স্বীকার করা। "whether in a high tragedy it (pity) may to any great extent enter in"—এ কথা সত্য বলে মেনে নিলেও, যে কথা বলার থাকে সে এই যে, ট্র্যাজেডি মাত্রেই হাই-ট্র্যাজেডি এই কথা স্বীকার না করা পর্যন্ত, ট্র্যাজেডির উদ্দেশ্য শোচনা (পিটি) উদ্রেক করা নয়—এ সাধারণ সিদ্ধান্ত করা চলে না। আমরা দেখেছি—অধ্যাপক নিকল 'গার্হস্থ্য ট্র্যাজেডি'র ক্ষেত্রে 'পিটি'র স্থায়িভাবত্ব স্বীকার করেছেন এবং এ পর্যন্তও স্বীকার করেছেন যে—'with Shakespeare we do sometimes descend to pathetic scenes—অর্থাৎ শেক্‌সপীয়রের নাটকেও 'প্যাথেটিক' দৃশ্য পাওয়া যায়। দ্বিতীয়তঃ তিনি মুখে যাই বলুন কার্যতঃ 'পিটি'কেই যে ট্র্যাজেডির নিয়ামক ভাব রূপে স্বীকার করেছেন, তার প্রমাণ রয়েছে, ম্যাকবেথ জাতীয় 'ভিলেন হিরো'কে ('Macbeth has its villain hero') শেক্‌সপীয়র কি উপায়ে 'ট্র্যাজিক হিরো'তে পরিণত করেছেন, সেই আলোচনার মধ্যে। তিনি দেখাতে চেয়েছেন এই যে শেক্‌সপীয়রের মতো নাট্যকারের পক্ষেই ম্যাকবেথের মতো 'ভিলেন হিরো'কে ট্র্যাজিক করে তোলা সম্ভব হয়েছে এবং হয়েছে এই কারণেই যে শেষ পর্যন্ত নাট্যকার চরিত্রটির প্রতি দর্শকদের সহানুভূতি আকর্ষণ করতে সমর্থ হয়েছেন—ম্যাকবেথের গভীর অনুতাপ দ্বারা সেই বিবাগকে তিরোহিত করতে পেরেছেন তথা ম্যাকবেথের ভাগ্যবিপর্যয়ের জন্য দর্শক মনে সমবেদনা জাগাতে সক্ষম হয়েছেন। এই কথার তাৎপর্য নিশ্চয়ই এই যে নিছক 'feeling of awe' বা fear জাগলেই নাটক ট্র্যাজেডি পদবাচ্য হয় না। তা যদি হয় তা হলে যে কোন 'ভিলেন হিরো'ই ট্র্যাজিক হিরোর

পংক্তিতে স্থান পেয়ে যেতে পারে, কারণ তার ভয়ংকর শয়তানি প্রতিভার দ্বারা সে আর যাই পারুক আর না পারুক অন্ততঃ 'বিস্ময়' জাগিয়ে তুলতে পারে। তার প্রতি আমাদের সহানুভূতি না থাকলেও, সে তার ভয়ংকর ক্রিয়াকলাপ দ্বারা আমাদের বিস্মিত করে দিতে পারে। কেউ অবশ্য বলতে পারেন যে অধ্যাপক নিকল সাধারণ বিস্ময়ের কথা বলেননি—বলেছেন সেই বিস্ময়ের কথা যা মহিমাবোধেরই নামান্তর। অর্থাৎ মহিমাবোধজনিত বিস্ময়ের কথা। কিন্তু তা বললেও নিষ্কৃতি নেই; কারণ যে চরিত্র আমাদের মধ্যে মহিমাবোধজনিত বিস্ময় জাগায় তার ভাগ্যবিপর্যয় দেখে যে প্রতিক্রিয়া স্বাভাবিক তা শোচনা ছাড়া আর কিছুই হতে পারে না। মনে রাখতেই হবে—ট্র্যাজেডি আসলে ভাগ্যবিপর্যয়ের এবং বিপত্তিপরিণামের ঘটনা—অবশ্যই একথা মনে রাখতে হবে জন্ এস্ স্মার্টের ভাষায়—"what is common to all is the element of calamity and suffering" আর মানুষের মনে ট্র্যাজেডির শেষ প্রতিক্রিয়া—শোচনা। এ কথা ঠিক বটে যে ট্র্যাজেডির নায়কের চরিত্রমাহাত্ম্য ও আচরণ দেখে আমাদের মনে বিস্ময় বা ভয় জাগাতে পারে এবং জেগে থাকেও, কিন্তু এ কথা আরো ঠিক যে সেই নায়কের দুঃখ-যন্ত্রণা ও মারাত্মক পরিণতি দেখে আমরা শোচনাবোধ না করে পারিনে। অবশ্য অধ্যাপক যে সংকীর্ণ অর্থে 'পিটি' শব্দটি ব্যবহার করেছেন সেই 'ইংলিশ সেন্স'এ শব্দটি আমি ব্যবহার করছিনে, আমি ব্যবহার করছি, এরিস্টটল যে অর্থে—সহজ সমবেদনার অর্থে ব্যবহার করেছিলেন সেই অর্থে। অধ্যাপক নিকলের আগে দার্শনিক হেগেলই 'পিটি' শব্দটিকে সংকীর্ণ অর্থে প্রয়োগ করেছেন এবং বলেছেন—ট্র্যাজেডির মহান নায়কদের 'পিটি' দেখানোর কোন প্রশ্নই উঠে না। অধ্যাপক নিকল মহাশয়ও সেই একই কথা বলেছেন—বলেছেন—"আমরা হ্যামলেট ম্যাকবেথ বা কীং লিয়রকে 'পিটি' করতে (অনুকম্পা দেখাতে) পারিনে। তারা এত বড় এবং এত উর্ধ্বে তাদের স্থান যে আমাদের অনুকম্পা সেখানে পৌছতেই পারে না। বলা বাহুল্য, দার্শনিক হেগেল এবং অধ্যাপক নিকল দুজনেই 'পিটি' শব্দটিকে সংকীর্ণ এবং অযথার্থ অর্থে প্রয়োগ করেছেন এবং এরিস্টটল যে ব্যাপক অর্থে শব্দটি ব্যবহার করেছেন তার তাৎপর্য উপলব্ধি করতে পারেননি।

সে যাই হোক এই সিদ্ধান্তেই আমরা এখন পৌছতে পারি যে ট্র্যাজেডির মধ্যে ভয়, বিস্ময় প্রভৃতি যত ভাবই আস্বাদন করা যাক, সব ভাব শেষ পর্যন্ত শোচনাতে গিয়েই বিশ্রান্তি লাভ করে এবং শোচনাই ট্র্যাজেডির স্থায়িভাব। আগেই বলেছি ব্যক্তির বা মানবের বিপত্তি-পরিণাম দেখে ও চিন্তা করে যে ভয়ের উদ্ভব হয় তার অনিবার্য পরিণতি শোচনা।

এই কারণে, যেখানে বেদনাবোধ তিরোহিত সেখানে আর যাই থাক ট্র্যাজেডি থাকতে পারে না। বেদনাবৃন্তেই ট্র্যাজেডির ফুল ফুটতে পারে। মনস্তত্ত্বের আলোকে রেখে দেখতে গেলেও দেখা যাবে যে অনুভবের (feeling tone) দুটি মেরু রয়েছে; এক মেরুতে আনন্দ বা সুখ, অন্য মেরুতে বেদনা বা দুঃখ। মানুষের মনে

ঘটনার আবেদন ঐ দুই মেরুর কোন-না-কোন মেরুর কোটিতে পৌঁছবেই—হয় pleasurable sensations অথবা painful sensations সৃষ্টি করবে। মানুষের ভাগ্যবিপর্যয় (misfortune) দেখে মানুষ শেষ পর্যন্ত আনন্দিত অথবা ব্যথিত—দুয়ের একটা হবেই—এটাই প্রত্যাশিত। অতিমন্দের ভাগ্যবিপর্যয় ছাড়া অন্যক্ষেত্রে ভাগ্যবিপর্যয়ের স্বাভাবিক প্রতিক্রিয়া হবে বেদনাই। অতএব শোচনাই যে ট্র্যাজেডির স্বাভাবিক স্থায়িভাব—এ বিষয়ে কোন সন্দেহ থাকতে পারে না।

এখন, এই সিদ্ধান্ত যদি সত্য হয় যে 'শোচনা'ই ট্র্যাজেডির স্থায়িভাব (determining feeling) তাহলে, সংস্কৃত সাহিত্যশাস্ত্রে যাকে 'করুণরস' বলা হয়েছে সেই রসটির সঙ্গে ট্র্যাজেডি রসের ঐক্য ও পার্থক্য বিচার করে দেখা নিশ্চয়ই অপ্রাসঙ্গিক কিছু করা হবে না; বরং বিচার করে দেখার বিশেষ একটা প্রয়োজনও আছে। প্রয়োজন আছে এই কারণেই যে আমাদের দেশে যাঁরা সাহিত্য সমালোচনা করে থাকেন তাঁরা ইংরেজি শিক্ষা-দীক্ষায় যতটা দীক্ষিত, সংস্কৃত সাহিত্যশাস্ত্রের সঙ্গে ততটা পরিচিত নন। ফলে তাঁরা ইংরেজি পরিভাষায় চিন্তা করতে এবং ইংরেজি চিন্তাকে বেশী মর্যাদা দিতে অভ্যস্ত। এই অভ্যাসেরই অনিবার্য পরিণতি দেশীয় চিন্তার প্রতি তাঁদের অহেতুক উন্নাসিক অবজ্ঞা। করুণরসের সঙ্গে ট্র্যাজেডির তুলনামূলক আলোচনা না করেই তাঁরা ট্র্যাজেডির আলোচনায় করুণরসকে অপাংক্তেয় করে রেখেছেন এবং গুরুশিষ্য পরম্পরাক্রমে এই প্রথাই চলে আসছে। আমি মনে করি, এই প্রথার দাসত্ব থেকে মুক্ত হওয়া দরকার এবং ট্র্যাজেডির ও করুণরসের স্বরূপ ও সম্পর্ক সম্বন্ধে আরো বিজ্ঞানসম্মত আলোচনা হওয়া দরকার। এই অবকাশে আমি অতি সামান্যভাবে সেই আলোচনায় প্রবেশ করছি।

সংস্কৃত সাহিত্যশাস্ত্রে করুণরসাত্মক রচনা বলা হয় তাকেই, যে রচনায় শোক-স্থায়িভাবকে বিভাব-অনুভাব-ব্যভিচারিভাবের সাহায্যে ব্যক্ত করা হয়ে থাকে। নাট্যশাস্ত্রে ভরত ব্যাখ্যা করে লিখেছেন—"অথ করুণো নাম শোকস্থায়িভাবপ্রভবঃ। স চ শাপক্লেশবিনিপতিতেষ্টজনবিপ্রযোগ-বিভবনাশবধবন্ধ বিদ্রবোপঘাতস্পর্শনসংযোগাদিভির্বিভাবৈঃ সমুপজায়তে।" অর্থাৎ করুণরসের জন্ম—শোক বা (শোচনা) থেকে। শাপ ক্লেশবিনিপাত ইষ্টজনবিপ্রযোগ বিভবনাশ, বধ বন্ধ, বিদ্রব, উপঘাত প্রভৃতি ঘটনার বা নিমিত্ত কারণের দ্বারা ঐ শোক উপজাত হয়। করুণকে ভরত তিন শ্রেণীতে ভাগ করেছেন :—

ধর্মোপঘাতজশ্চৈব তথার্থাপচয়োদ্ভবঃ।
তথা শোককৃতজশ্চৈব করুণস্ত্রিবিধঃ স্মৃতঃ।

১। ধর্মোপঘাতজ ২। অর্থাপচয়োদ্ভব ৩। শোককৃত। করুণরসের উৎপত্তিহেতু সম্পর্কেও ভরত উল্লেখযোগ্য চিন্তা করেছেন। যদিও রসের সংখ্যা মোট আট, মূলরস মাত্র চারটি— ১। শৃঙ্গার ২। রৌদ্র ৩। বীর ৪। বীভৎস।

শৃঙ্গারাদ্ধি ভবেদ্‌হাস্যো রৌদ্রাচ্চ করুণো রসঃ।
বীরাচ্চৈবাদ্ভুতোপত্তির্বীভৎসাচ্চ ভয়ানকঃ।

শৃঙ্গার→হাস্য, রৌদ্র→করুণ, বীর→অদ্ভুত, বীভৎস→ভয়ানক)। ভরতের মতে—"রৌদ্রস্যৈব যৎকর্ম স জ্ঞেয়ঃ করুণো রসঃ")

ভরত করুণের যে শ্রেণীবিভাগ কল্পনা করেছেন এবং যে উৎপত্তিহেতু নির্দেশ করেছেন তা অবশ্যই ব্যাখ্যাসাপেক্ষ এবং ব্যাখ্যার যোগ্যও বটে। প্রথমতঃ শ্রেণী-বিভাগ সম্পর্কেই আলোচনা করা যাক। 'ধর্মোপঘাতজ করুণ'কে ভরত ব্যাখ্যা করে বুঝিয়ে না দিলেও কথাটির তাৎপর্য অনুমান করে নিতে কষ্ট হয় না। 'ধর্ম' ব'লতে এখানে আমরা মোটামুটিভাবে ব্যক্তির নৈতিক আদর্শনিষ্ঠা বা মূল্যচেতনা (sense of human values) ধরতে পারি। 'উপঘাত'—অর্থ=ধর্ম থেকে ভ্রষ্ট হওয়া, ধর্মের বিনাশ। সুতরাং ধর্মোপঘাতজ করুণ বলতে বুঝায়—সেই শোচনাবোধ যা স্বকৃত বা অপরকৃত রুদ্রকর্মজনিত ধর্মহানির মনস্তাপ ও পরিণতি থেকে উপজাত হয়। যারা স্বকৃত রুদ্রকর্ম দ্বারা ধর্মোপঘাত সৃষ্টি করে শোচনীয় পরিণাম লাভ করে, অথবা যারা অপরকৃত রুদ্রকর্মের চাপে পড়ে ধর্মোপঘাত করতে বাধ্য হয় এবং মনস্তাপে শোচনীয় পরিণতি লাভ করে অথবা যারা অপরকৃত ধর্মোপঘাতের বেদনা সহ্য করতে না পেরে ধর্মকে উদ্ধার করবার জন্য মরিয়া হয়ে উঠে এবং অশেষ দুঃখ-যন্ত্রণায় জীবন শেষ করে এই তিন শ্রেণীকেই ধর্মোপঘাতজ করুণের অন্তর্ভুক্ত বলা যেতে পারে। দ্বিতীয়তঃ অর্থাপচয়োদ্ভব করুণ। মহৈশ্বর্যের প্রাচুর্য থেকে দারিদ্র্যের দুঃসহ নিঃস্বতার মধ্যে পতিত ব্যক্তির দৈহিক মানসিক যন্ত্রনা দেখে যে শোচনা জাগে, সেই শোচনাই অর্থাপচয়োদ্ভব করুণের স্থায়িভাব। তৃতীয়তঃ শোককৃত করুণ—ইষ্টজনবিপ্রযোগ প্রভৃতি কারণে যে শোচনা জাগে সেই শোচনা। এই শ্রেণীবিভাগ যথেষ্ট বা সম্পূর্ণ এ কথা না বলা গেলেও, এই কথাটি অবশ্যই বলা চলে যে ভরত করুণের উৎপত্তিহেতু নিয়ে প্রশংসনীয় আলোচনা করেছেন এবং যে যে করুণের কথা বলেছেন ট্র্যাজেডি-শ্রেণীর নাটকে তাদের একক বা একাধিককে আমরা দেখে থাকি।

আমরা দেখতে পাই শেকস্‌পীয়রের 'কীং লিয়র' নাটকে—তিন করুণের, হ্যামলেট-নাটকে দুই করুণের, ওথেলো-নাটকে এক করুণের—এমনি করে কোথাও এক, কোথাও দুই, কোথাও তিন করুণের সমাবেশ ঘটেছে। এ প্রসঙ্গ নিয়ে অধিক আলোচনা করবার প্রয়োজন থাকলেও এখানে সে অবসর নেই—প্রত্যেকটি ট্র্যাজেডি বিশ্লেষণ করে তাদের বিভাব এবং বিভিন্ন শ্রেণীর করুণের প্রয়োগ দেখাতে গেলে, স্বতন্ত্র একখানি গ্রন্থের পরিসর আবশ্যক হবে। অতএব, এবার করুণের উৎপত্তিহেতু নিয়ে ভরত যে আলোচনা করেছেন সেই সম্বন্ধে কয়েকটি কথা বলেই ক্ষান্ত হতে চাই।

'রৌদ্রাচ্চ করুণো রসঃ' বা 'রৌদ্রস্যৈব যৎ কর্ম স জ্ঞেয় করুণো রসঃ'—এই উক্তির তাৎপর্য উপলব্ধি করতে পারলেই আমরা দেখতে পাব, ট্র্যাজেডির সঙ্গে করুণ-রসের যে পার্থক্য কল্পনা করা হয় তার কোন বৈজ্ঞানিক ভিত্তি নেই। উল্লিখিত

উক্তির তাৎপর্য এই যে করুণ নিরপেক্ষ কোন বিষয় নয়, রৌদ্র কর্মেরই পরিণাম বিশেষ। সংসারে রুদ্রের অস্তিত্ব না থাকলে করুণের অস্তিত্বও থাকতে পারে না; রুদ্রকর্মের ফলেই মানুষের জীবনে ভাগ্যবিপর্যয় ঘটে, শোচনীয় পরিণাম নেমে আসে। করুণের উৎপত্তিহেতু হিসাবে রুদ্রের অস্তিত্ব নির্দেশ—খুবই উল্লেখযোগ্য এবং দার্শনিক তাৎপর্যময়। আমরা জানি সৃষ্টি-স্থিতি-লয়ের অধিষ্ঠাত্রী দেবতা হচ্ছেন—ব্রহ্মা-বিষ্ণু-মহেশ্বর বা রুদ্র। 'রুদ্র' লয়ের দেবতা, সংহারের দেবতা। রুদ্র হচ্ছেন বিশ্বের সেই অন্তর্নিহিত বিশ্লেষণী বা সংহারিণী শক্তি যা স্থিতির বা ব্যক্তিত্বের ভাবসাম্য নষ্ট করে দিয়ে স্থিতির বুকে দ্বন্দ্ব জাগিয়ে তোলে—ব্যক্তিত্বকে বিশ্লিষ্ট করে দিয়ে লয়ের আবর্তে ডুবিয়ে দেয়।

এক কথায় রুদ্র বিশ্বের সংহারক শক্তি এবং ব্যক্তির ভিতরে-বাইরে সেই শক্তির লীলা-ক্ষেত্র। রুদ্রই নিয়তিরূপে অথবা প্রাকৃতিক এবং সামাজিক প্রতিকূল শক্তির রূপ ধরে অথবা উদগ্র প্রবৃত্তির রূপ ধরে ব্যক্তিকে আক্রমণ করে এবং তার স্থিতিকে বিপর্যস্ত করে দেয়। কোন ক্ষেত্রে ব্যক্তি নিজ কৃতকর্মের দ্বারা রুদ্রের রোষ আকর্ষণ করে, কোন ক্ষেত্রে বা নিরপরাধ ব্যক্তি রুদ্রের উদ্দাম পদবিক্ষেপের আঘাতে নিরুপায় ও নির্দয়ভাবে নিষ্পেষিত হয়ে যায়। রুদ্রই সংসারের 'evil and suffering'এর তথা ট্র্যাজেডিরও মূলীভূত কারণ। এই দিকে লক্ষ্য রেখেই ভরত লিখেছিলেন—'রৌদ্রস্তৈব যৎ কর্ম স জ্ঞেয়ঃ করুণো রসঃ।' —রুদ্রকর্ম থেকেই করুণের উৎপত্তি। যাঁরাই ট্র্যাজেডি নিয়ে গভীর আলোচনা করেছেন তাঁরাই এ কথা স্বীকার করেছেন যে—"The Central problem of Tragedy, from Aeschylus onwards, has always been the moral or religious problem of the place of evil and suffering in the world"—(The Harvest of Tragedy by T. R. Henn)। স্বীকার করেছেন, ট্র্যাজেডি ব্যক্তিজীবনে রুদ্রের আবির্ভাব বা সংহারলীলা ছাড়া আর কিছুই নয়—এক কথায় রৌদ্র কর্ম। বাস্তবিকই, বিশ্বের মধ্যে যদি সংহারক শক্তি বলে কোন কিছু না থাকতো তা হলে প্রকৃতিতে, সমাজে এবং ব্যক্তিজীবনেও সংহারক তথা সাংঘাতিক ঘটনা বলে কিছু থাকতে পারতো না—আর তা না থাকলে ট্র্যাজেডি বা করুণ বলেও কোন কিছুরই জন্ম সম্ভব হতো না।

করুণের স্থায়িভাব, বিভাব, শ্রেণী এবং উৎপত্তিহেতু সম্বন্ধে যে সব কথা ভরত বলেছেন তাদের পাশে, ট্র্যাজেডির স্থায়িভাব, বিভাব, শ্রেণী এবং উৎপত্তিহেতু নিয়ে যে আলোচনা করা হয়েছে তাদের বসিয়ে বিচার করতে গেলে দেখা যাবে ট্র্যাজেডির এবং করুণের স্থায়িভাব যেমন এক তেমনি বিভাবাদি শ্রেণী এবং উৎপত্তিহেতুও অনেকাংশে এক। ট্র্যাজেডি যেমন মানুষের 'Calamity and suffering'এর এক কথায় misfortuneএর দৃশ্য, করুণও তেমনি মানুষের ধর্মোপঘাত অর্থাপচয় এবং শোকজনিত বিপত্তি ও দুঃখদুর্দ্দশার জন্য মানুষের শোচনা। ট্র্যাজেডির উৎপত্তিহেতু যেমন ব্যক্তিজীবনে 'destructive force'এর ক্রিয়া, করুণের উৎপত্তি-হেতুও রৌদ্র-কর্ম—রুদ্রের ক্রিয়া। তারপর ট্র্যাজেডিতেও যেমন বিভিন্ন ভাবের

সংমিশ্রণ ঘটে এবং কোন একটি বিশেষ ভাবের আধিক্য থাকায় প্রকৃতি-গত পার্থক্য দেখা যায়—কোনটিকে বলা হয় Complex বা high Tragedy কোনটিকে বলা হয়—Pathetic, কোনটিকে বলা হয়—horror, কোনটিকে ethical ইত্যাদি, তেমনি করুণরসাত্মক রচনাতেও ভয়, বিস্ময়, ক্রোধ প্রভৃতি ভাবের সমাবেশ ঘটে থাকে এবং ঐ সব ভাবের কোন একটির আধিক্যও ঘটতে পারে। তারপর 'Pathetic narration' মাত্রই ট্র্যাজিক নয়, তেমনি নিছক বিলাপ মাত্রই করুণরস নয়, বিলাপ অন্যান্য সঞ্চারিভাবের মতোই একটি সঞ্চারিভাব মাত্র—করুণরসের হাজার উপাদানের একটি উপাদান। প্রশ্ন উঠবে; তবে কি 'প্যাথেটিক' এবং 'ট্র্যাজিকে'র মধ্যে—নিছক করুণ এবং করুণরসের মধ্যে কোন পার্থক্য নেই। উত্তরে এই কথাই বলা চলে যে প্রাচীন সমালোচকরা—প্যাথেটিক এবং ট্র্যাজেডির মধ্যে কোন মৌলিক বিরোধ দেখেননি এবং তা দেখেননি বলেই, এরিস্টটল ইলিয়াডকে 'প্যাথেটিক' শ্রেণীর রচনা বলতে দ্বিধা করেননি এবং ট্র্যাজেডির শ্রেণীবিভাগেও 'প্যাথেটিক'-ট্র্যাজেডি বলে একটি শ্রেণী কল্পনা করেছিলেন। এরিস্টটলের মতে প্যাথেটিক ট্র্যাজেডি হচ্ছে সেই ট্র্যাজেডি যাতে 'প্যাশান' অর্থাৎ 'পিটি'কে আবেগে পরিণত করার চেষ্টা বেশী ব্যক্ত হয়। অনেককাল পরে অষ্টাদশ শতাব্দীতে এসে 'প্যাথেটিক' শব্দটি হেয় হয়ে দাঁড়িয়েছিল এবং কিভাবে হয়েছিল তা আলোচনা করেছি। এবং এ আলোচনাও করেছি যে এরিস্টটল যে অর্থে 'পিটি' শব্দটি প্রয়োগ করেছিলেন সেই অর্থকে সংকুচিত করে নিয়েই হেগেল প্রভৃতি 'প্যাথেটিক' ও ট্র্যাজিকের মধ্যে সীমারেখা টানবার চেষ্টা করেছিলেন। সেই ভুল ধারণা থেকেই পরবর্তীকালে প্যাথেটিককে 'ট্র্যাজিক' থেকে সম্পূর্ণ পৃথক করবার এবং এরিস্টটলের 'প্যাথেটিক ট্র্যাজেডি'র সম্ভাবনাকে অস্বীকার করবার প্রবণতা দেখা দিয়েছে। এই প্রবণতা সমর্থনযোগ্য অর্থাৎ যুক্তিযুক্ত কি না অবশ্যই তা বিচার করে দেখা দরকার —দেখা দরকার এরিস্টটল-কৃত 'প্যাথেটিক' শ্রেণীর কল্পনা যুক্তিযুক্ত কি না। আমি মনে করি—'পিটি' জাগানোই যেখানে ট্র্যাজেডির মুখ্য উদ্দেশ্য, সেখানে 'পিটি'কে যথেষ্ট মাত্রায় প্যাশানের পর্যায়ে নিয়ে যাওয়ায় রসনিষ্পত্তির কোন হানি ঘটে না, বরং রসনিষ্পত্তির গৌরবই ঘটে। 'পেথোস' যেখানে চরিত্রের দুঃখ-দুর্দশার তীব্রতাকেই বৃদ্ধি করে সেখানে তা ট্র্যাজেডিরই যোগ্য উপাদান, আর যেখানে তা মাত্রাহীন হয়ে বিরক্তি উৎপাদন করে সেখানে তা রসদোষ বলেই বিবেচ্য। যে বোধের সঙ্গে যুক্ত থাকায় ব্যক্তির পতন ও দুঃখ-দুর্দশা শোচণীয় বলে মনে হয়, সেই বোধের যোগ বিচ্ছিন্ন না হওয়া পর্যন্ত—দুঃখ-দুর্দশাজনিত শোচনাবেগ অ-ট্র্যাজিক আখ্যা পেতে পারে না।

এই সিদ্ধান্তেরই অনুসিদ্ধান্ত হিসাবে আমরা নিছক করুণ বা অ-ট্র্যাজিক প্যাথেটিকের সূত্র একটা আবিষ্কার করতে পারি এবং সেই সূত্র হবে এই যে, যেখানে পটভূমিকাহীন দুঃখ-দুর্দশার দৃশ্য আমাদের মনে শুধু সহজ অনুকম্পাজনিত শোচনার সৃষ্টি করে—তদধিক কোন ভাবনার উদ্রেক করে না, সেই দুঃখ-দুর্দশার দৃশ্যকেই

আমরা 'নিছক করুণ' বা 'অ-ট্র্যাজিক প্যাথেটিকে'র ক্ষেত্র বলতে পারি। বলা বাহুল্য সংকীর্ণ এবং বিচ্ছিন্ন ক্ষেত্রে সীমাবদ্ধ দুঃখ-দুর্দশার ঘটনাকেই আমরা নিছক করুণ বা প্যাথেটিক বলছি এবং তার দ্বারা এই কথাই প্রমাণ করছি যে, যে দুঃখ-দুর্দশা ও বিপত্তি পরিণাম অবিচ্ছিন্ন ঘটনাপরম্পরার পরিণতি, যার ঐতিহাসিক পটভূমি রয়েছে এবং ঐ পটভূমির রঙের দ্বারা যে বিশেষভাবে অনুরঞ্জিত হয়েছে সেই দুঃখ-দুর্দশা-বিপত্তি পরিণাম করুণ বা ট্র্যাজেডিপদবাচ্যই। মোট কথা দাঁড়াচ্ছে এই যে শোচনা সহজ অনুকম্পার অতিরিক্ত, এক বা একাধিক ভাবনার দ্বারা উদ্বোধিত হয় —শোচনা যখন বিশেষ বিশেষ বোধের সহচারী রূপে দেখা দেয়, তখনই তা 'ট্র্যাজিক' পদবাচ্য।

এবার ঐ বিশেষ বিশেষ '**বোধ**' সম্বন্ধে আলোচনা করা যাক। এরিস্টটলের 'পোয়েটিক্‌স্‌' থেকে এ বিষয়ে এইটুকু সংগ্রহ করা যায় যে—যে misfortune দেখে আমাদের মনে এই বোধ জন্মে misfortune-টি 'unmerited', অথবা আমাদেরই মতো দোষে-গুণে মেশানো কোন ব্যক্তির misfortune, সেই misfortune ট্র্যাজেডি-সংবিদ জাগাতে সক্ষম। সেখানে ঐ বোধ থাকে না **সেখানে ট্র্যাজেডি-সংবিদ জাগে না**। 'unmerited misfortune'এর দৃষ্টান্ত দিতে গিয়ে এরিস্টটল দেখিয়েছেন মানুষ অতিনিকট আত্মীয় বা প্রিয়জনের কাছ থেকে যে **অপ্রত্যাশিত** মর্মান্তিক আঘাত পায় তার চেয়ে শোচনীয় ঘটনা আর কিছুই হতে পারে না। তারপর মানুষ **ভ্রান্তি বা স্বভাবের অতি প্রবণতার ফলে** যে ভাগ্যবিপর্যয় ঘটায় এবং মর্মান্তিক দুঃখ-দুর্দশা ভোগ করে তাও আমাদের কাছে শোচনীয় বলে মনে হয়। এই ট্র্যাজিক পরিস্থিতিগুলিকে একটু সবিস্তারে বলতে গেলে এইভাবে বলা চলে :—(ক) যেখানে অতিনিকট আত্মীয় বা অতিপ্রিয়জনের হাত থেকে মানুষকে অপ্রত্যাশিত মর্মান্তিক আঘাত পেতে দেখি, সেখানে আহত ব্যক্তির ভাগ্যবিপর্যয় ও দুঃখ-দুর্দশা আমাদের মনে ট্র্যাজিক-সংবিদ সৃষ্টি করে; কারণ ঐ অপ্রত্যাশিত আঘাতের মধ্যে একটা নৈতিক বিপর্যয়ের 'মানবিক মূল্যনাশের' —বেদনা বোধ করি। ঐ আঘাত যত অপ্রত্যাশিত তথা নৈতিক বিপর্যয়কারী হয়, তত তা ট্র্যাজিক বলে গণ্য হয়ে থাকে। বলা বাহুল্য, এই ধরনের ঘটনায় নায়কের ভুলত্রুটি বা স্বভাবগত দুর্বলতা-সবলতার প্রশ্ন বিশেষ বিবেচ্য হয় না, কারণ এই সব ক্ষেত্রে যে ট্র্যাজেডিবোধ জাগে তার প্রধান উৎপত্তিহেতু—আঘাতের অপ্রত্যাশিতত্ব। দ্বিতীয়তঃ যেখানে আকস্মিক কোন কারণে অর্থাৎ প্রাকৃতিক বা সামাজিক দুর্যোগের ফলে এবং বধ-বন্ধ-বিদ্রবাদি ঘটনার ধাক্কায় নিরীহ ও নিরপরাধ লোক সৌভাগ্য থেকে পতিত হয় এবং দৈহিক ক্লেশ ও মানসিক সন্তাপে জর্জরিত হয়—সেখানেও আমাদের মনে শোচনা জাগে এবং জাগে এই বোধকে আশ্রয় করেই যে যে ঘটনার জন্য ব্যক্তির নিজের কোন দায়িত্ব নেই সেই ঘটনার আবর্তে পড়ে ব্যক্তির জীবনে শোচনীয় পরিণাম দেখা দিয়েছে। এই বোধটির সঙ্গে সঙ্গে পূর্বাবস্থার সঙ্গে পরবর্তী অবস্থার তুলনাও মনে কাজ করতে থাকে। এ ক্ষেত্রেও চরিত্রের সক্রিয়তা

বা দ্বন্দ্বশীলতার মাত্রা, দায়িত্বের অর্থাৎ ভুলভ্রান্তি ও অন্তর্নিহিত দুর্বলতার মাত্রাবিচার অনাবশ্যক। কারণ, এখানকার ট্র্যাজেডিবোধের উৎপত্তিহেতু—বিনা দোষে নিরপরাধের দুঃখ-দুর্দশা ভোগের দৃশ্য। এমনি আর একটি পরিস্থিতি বাল্মীকির ভাষায় বললে—

অকুর্বন্তোঽপি পাপানি শুচয়ঃ পাপসংশ্রয়াৎ
পরদোষৈর্বিনশ্যন্তি মৎসা নাগহ্রদে যথা।

—নিজে কোন পাপ না করেও, পাপসংশ্রয়ের ফলে শুচি ব্যক্তি পরদোষে বিনষ্ট হন, যেমন বিনষ্ট হয় নাগহ্রদের মৎসগুলি। হেকটর বা ইন্দ্রজিতের ট্র্যাজেডি এই জাতীয় ট্র্যাজেডি—একের পাপে নিরপরাধ আর একজনের অকাল বিনাশের ট্র্যাজেডি। চতুর্থতঃ যেখানে আদর্শভক্ত ব্যক্তি মানবিক মূল্যের অপচয় সহ্য করতে না পেরে, মূল্যোদ্ধার বা আদর্শরক্ষা করবার জন্য সচেষ্ট হন, প্রবলতর প্রতিকূল অবস্থার বিরুদ্ধে সংগ্রাম করতে এগিয়ে যান এবং অশেষ দুঃখ-দুর্দশা ভোগ করে শেষ পর্যন্ত সংকটের আবর্তে তলিয়ে যান, সেখানে ঐ মহাপ্রাণ যোদ্ধার অকালমৃত্যুর মধ্যে মহান সম্ভাবনার অর্থাৎ মহত্ত্বের অকাল এবং অনুচিত বিনাশের বেদনা অনুভব করি। মহান্ আদর্শের বা সংকল্পের প্রতি নিষ্ঠা থাকার জন্যই যেখানে ব্যক্তিকে দুর্ভোগ সহ্য করতে হয় সেখানে সেই মহতের দুঃখদুর্ভোগ দেখে মানুষের মনে বেদনাবোধ জাগবেই। এই ট্র্যাজেডিবোধের উৎপত্তিহেতু—মহতের নিরুপায় সংগ্রামের ও বিপত্তিকর পরিণতির দৃশ্য। পঞ্চমতঃ আমাদেরই মতো দোষ-গুণে মেশানো ব্যক্তি যেখানে বিচারবিভ্রমের জন্য অথবা স্বভাবগত ত্রুটির জন্য, মোহের বশবর্তী হয়ে অত্যাহিত কিছু করে বসে এবং ধাপে ধাপে পাপের আবর্তে তলিয়ে যেয়ে মারাত্মক পরিণাম লাভ করে, সেখানে 'man like ourselves'এর misfortune দেখে আমাদের মনে, দুর্নিবার প্রবৃত্তিচালিত মানুষের নিরুপায় অবস্থার চিন্তা এবং সঙ্গে সঙ্গে শোচনা জাগে। চিন্তা জাগে—মানুষের ভিতরে-বাইরে কত দুর্নিবার এবং অদৃশ্য শক্তিই না কাজ করে চলেছে। এই শক্তিগুলির চাপ এড়িয়ে জীবনকে কক্ষপথে স্থির রাখতে পারা বহু ভাগ্যের কথা—আর কজনেই বা তা পারে! এই শক্তি প্রবল হয়ে জীবনকে কখন যে কক্ষচ্যুত করে দেবে কেউ তা ঠিক করে বলতে পারে না। এই বোধ কাজ করতে থাকে বলেই, ব্যক্তির চেয়ে যে অবস্থার চাপে ব্যক্তি পাপ কাজ করে সেই অবস্থাকেই দায়ী করবার ঝোঁক বেশী থাকে এবং তা থাকে বলেই ব্যক্তির অপরাধকে সম্পূর্ণ স্বেচ্ছাকৃত বলে মন স্বীকার করতে চায় না। অবশ্য বিচার-বিভ্রমজনিত ট্র্যাজেডি এবং অন্তর্নিহিত দুর্বলতাজনিত বা প্রবৃত্তির দুর্বলতাজনিত ট্র্যাজেডি নানা রূপ নিতে পারে। বুদ্ধির ভুলে মানুষ মিথ্যা আদর্শকে আঁকড়ে ধরে থেকে জীবনকে নিষ্ফল প্রয়াসে নিরর্থক বা শূন্য করে তুলতে পারে এবং একদিন সেই ভুল বুঝতে পেরে শূন্যতার বেদনায় আর্তনাদ করতে করতে জীবনের অবসান ঘটাতে পারে। কোন ক্ষেত্রে মানুষ বুদ্ধির ত্রুটির ফলে সামঞ্জস্যবোধ হারিয়ে একরোখা হয়ে উঠতে পারে এবং নিজের অহমিকাকে প্রতিষ্ঠিত করতে যেয়ে

এমন সব কাজ করতে পারে যার পরিণামে তার নিজেরই সর্বনাশ ঘটে। এর কোন ক্ষেত্রে মানুষ নিজের ভুল বুঝবার আগেই সর্বনাশ যা ঘটবার ঘটে যায়, ভুল আবিষ্কার করার পরে কৃতকর্মের জন্য আর্তনাদ করা ছাড়া আর কোন গত্যন্তর থাকে না ; কোন ক্ষেত্রে ভুল বুঝতেই পারে না বা বুঝলেও একেবারে শেষ মুহূর্তে বুঝতে পারে। চরিত্রের অন্তর্নিহিত দুর্বলতার জন্য যে ট্র্যাজেডি ঘটে, তাকে আমরা মোটামুটি দুই শ্রেণীতে ভাগ করে নিতে পারি। এক শ্রেণীতে পড়ে সেইগুলি যার নায়ক-চরিত্রে কোন একটি বৃত্তির অসাধারণ স্ফূর্তি বা প্রাধান্য থাকায় ব্যক্তির সুষ্ঠু অভিযোজনে ব্যাঘাত ঘটে—ব্যক্তির ঐ বৃত্তিটি গুণ হয়েও যেন দোষে পরিণত হয় এবং ব্যক্তি তার জন্য অশেষ দুঃখ-দুর্দশা ভোগ করে। অন্যশ্রেণীতে পড়ে সেই নাটকগুলি যার নায়ক-চরিত্রে আমরা প্রবৃত্তির উদ্দাম উৎক্ষেপ এবং নিষ্ফল দ্বন্দ্ব ও পরিণতির রূপ দেখতে পাই। কাম ক্রোধ লোভ মোহ মাৎসর্য প্রভৃতি রিপুর যে-কোনটি প্রধান হয়ে উঠে ব্যক্তিমনের ভারসাম্য নষ্ট করে দিয়ে, ব্যক্তির অন্যান্য গুণ থাকা সত্ত্বেও, ব্যক্তিকে কক্ষচ্যুত করে দিতে পারে। এই শ্রেণীর ট্র্যাজেডি আস্বাদন করার সময়ে আমাদের মনে যে বোধটি কাজ করতে থাকে, তা এই যে, মানুষের জ্ঞান-অনুভব-ইচ্ছার শক্তি যতই থাক তবু মানুষের শক্তি কত সীমাবদ্ধ ; তার ভিতরে-বাইরে যে সব শক্তি কাজ করছে তাদের সঙ্গে সঙ্গতি রেখে চলতে না পারলে, অসাধারণ শক্তি বা গুণ থাকা সত্ত্বেও, শোচনীয় পরিণাম অবশ্যম্ভাবী। এত বুদ্ধি, এত শক্তি নিয়েও মানুষ কত দুর্বল ! কত নিরুপায় !

বিশেষ বিশেষ বোধ যা দুঃখ-দুর্দশার সঙ্গে যুক্ত থেকে দুঃখ-দুর্দশাকে 'ট্র্যাজিক' পদবাচ্য করে, তার সামান্য পরিচয় এখানে দেওয়া হলো। তবে এই পরিচয় সামান্য হলেও, গ্রীক ট্র্যাজেডি থেকে আরম্ভ করে অতি আধুনিক ট্র্যাজেডি পর্যন্ত যত রকম ট্র্যাজেডি লেখা হয়েছে তাদের প্রত্যেককেই এদের কোন-না-কোন শ্রেণীতে অন্তর্ভুক্ত করা সম্ভব হবে বলে আমি মনে করি। উপসংহারে একটি মাত্র কথাই আমি জোর দিয়ে বলতে চাই এবং সেই কথাটি এই যে ট্র্যাজেডিতে মানুষের জ্ঞান-অনুভব ইচ্ছাশক্তির যত বড় মহিমাই প্রদর্শিত হোক, মহিমা প্রদর্শনই ট্র্যাজেডির মুখ্য উপস্থাপ্য নয়—ট্র্যাজেডির মুখ্য উপস্থাপ্য—মহিমময় মানুষের শোচনীয় পরিণামের শোচনীয় ভাগ্যবিপর্যয়ের কাহিনী। ট্র্যাজেডি—মানুষের ভাগ্যবিপর্যয়ে ও বিপত্তিতে মানুষের সমবেদনা, মানুষের শোচনা, প্রিয় মানুষের জন্য মানুষের 'কালের কপোলতলে এক বিন্দু অশ্রু সমুজ্জ্বল'।

ট্র্যাজেডির আত্মা ও মেলোড্রামা

ট্র্যাজেডির রস সম্পর্কে যে আলোচনা করা হয়েছে আশা করি তাতেই ট্র্যাজেডির আত্মার পরিচয় ফুটে উঠেছে এবং এই কথাটি স্পষ্ট হয়ে উঠেছে যে ট্র্যাজেডি আসলে 'সিরিয়াস এ্যাকশান'এর অর্থাৎ জীবনাবেগের অতিরেক, তীব্র দ্বন্দ্ব, সংকট এবং শোচনীয় পরিণামের চিত্র—একাধারে মানুষের শক্তি-মহিমার তথা উদ্দীপনার এবং

সীমাবদ্ধতার, নিরুপায় ও নিষ্ফল সংগ্রামের তথা আত্মাবনয়নের বা দৈন্যের দৃশ্য। যেন মৃত্যুর আলোকে জীবনতৃষ্ণার বিশ্বরূপদর্শন—সত্তার অস্তিত্বরক্ষার ঐকান্তিক অথচ ব্যর্থ প্রয়াস এবং হাহাকারের উচ্ছ্বাস। অতএব না বললেও যে কথাটি বলা হয়েছে সে এই যে ট্র্যাজেডি স্বভাবে বাস্তবিক, একান্ত আন্তরিক বা অকৃত্রিম এবং সার্বজনীন। জীবন নিয়ে রসিকতা করা নয় জীবনের মর্মনিংড়ানো—গভীর ও তীব্র বেদনার তপ্ত রস পরিবেষণ করা।

ট্র্যাজেডি যেহেতু জীবনের চূড়ান্ত দ্বন্দ্ব-সংকটের ও তীব্রতম বেদনার আলেখ্য, সেই হেতু জীবনের বিশুদ্ধ রশ্মি দিয়েই ট্র্যাজেডির আত্মাটি গঠিত। জীবনরসের বিশুদ্ধতার মধ্যেই ট্র্যাজেডির আত্মা নিহিত। ঐ বিশুদ্ধতার জন্ম হয় সেখানেই যেখানে জীবনবৃত্ত হয় বাস্তবিকতায় এবং ঔচিত্যে (Reality & Logic)এ পরিপূর্ণ সুতরাং ঘটনার এবং চরিত্রের বাস্তবতা এবং ঔচিত্য বা সম্ভাব্যতাই হচ্ছে সেই দুই স্তম্ভ যা গুরুত্ব-চেতনাকে ধারণ করে থাকে—যার সদ্ভাবে গুরুত্বের বৃদ্ধি, যার অভাবে গুরুত্বের ক্ষয়।

ট্র্যাজেডির এই স্বভাবের কথা মনে রেখেই, ট্র্যাজেডি তত্ত্বের প্রথম সূত্রকার এরিস্টটল ট্র্যাজেডির স্বভাবরক্ষা করবার জন্য কয়েকটি মূল্যবান নির্দেশ দিয়েছেন। তাঁর নির্দেশ এই—(ক) "As in the structure of the plot, so too in the portraiture of charater, the poet should always aim either at the necessary or the probable"। (খ) "within the action there must be nothing irrational". (গ) "Those who employ spectacular means to create a sense not of the terrible, but only of the monstrous, are strangers to the purpose of tragedy"। প্রথম নির্দেশ এই যে ঘটনাবিন্যাসে এবং চরিত্রচিত্রণে বাস্তবিকতা এবং সম্ভাব্যতার দিকে লক্ষ্য রাখতেই হবে। দ্বিতীয় নির্দেশ—নাটকের কার্যের মধ্যে অতিপ্রাকৃত বা অযুক্তিসিদ্ধ কিছুর অবতারণা করবে না। তৃতীয় নির্দেশ—দৃশ্যদ্বারা ভয় বা শোচনা জাগানোর চেষ্টা স্থূল এবং অল্পশক্তির কাজ। যাঁরা দৃশ্যদ্বারা ভয়ংকর কিছু সৃষ্টি করতে যেয়ে বীভৎস কিছু সৃষ্টি করে বসেন তাঁরা ট্র্যাজেডির উদ্দেশ্য কি তা জানেন না। এই নির্দেশ থেকে আমরা পেলাম এই যে ট্র্যাজেডি স্বভাবভ্রষ্ট হতে পারে—(ক) ঘটনার এবং চরিত্রচিত্রণের অবাস্তবতা বা অনৌচিত্যের দোষে (খ) কার্যের মধ্যে ও অবান্তর পরিস্থিতি কল্পনা করার দোষে এবং (গ) নিছক দৃশ্যের সাহায্যে রস সৃষ্টি করতে যেয়ে—রসবিকৃতি ঘটানোর দোষে। কারণ, এই তিনটি দোষ গুরুত্ববোধ নষ্ট করে দেয় এবং তা দেয় বলেই গুরুত্ব-প্রাণ ট্র্যাজেডির স্বভাবকেও ব্যাহত করে। সুত্রাকারে বললে বলা যায়—যে অনুপাতে ঘটনায় এবং চরিত্রে বাস্তবতা ও ঔচিত্য থাকে, যে অনুপাতে রসের প্রকৃতি অক্ষুণ্ণ থাকে, সেই অনুপাতেই ট্র্যাজেডির উৎকর্ষ আর যে অনুপাতে বাস্তবতা ও ঔচিত্যের অভাব এবং রসের বিকৃতি ঘটে সেই অনুপাতেই তার অপকর্ষ এবং স্বভাবহানি। আমরা দেখব এই স্বভাবভ্রষ্ট ট্র্যাজেডি-কেই বহু পরবর্তীকালে 'মেলোড্রামা'-নামে চিহ্নিত করা হয়েছে।

এরিস্টটল ট্র্যাজেডির 'আত্মা' বলতে যা বুঝেছিলেন, পরবর্তীকালে তার আরো বিস্তার ঘটেছে। ট্র্যাজেডির রস আলোচনা করতে যেয়ে তার পরিচয়ও কিছুটা দেওয়া হয়েছে। আমরা দেখছি—দার্শনিকরা ট্র্যাজেডির রস নির্ধারণ করতে যেয়ে ভয় ও শোচনাকে 'এহ বাহ্য' মনে করেছেন এবং আরো আগে এগিয়ে পরাদর্শনের ভূমিতে পৌছতে চেষ্টা করেছেন। তারা দেখেছেন যে ট্র্যাজেডি আমাদের মধ্যে শুধু ভয় ও শোচনার আবেগই উদ্রিক্ত করে না, সঙ্গে সঙ্গে নিয়তির চিন্তা জীবনরহস্যের চিন্তাও উদ্বোধিত করে—বিশ্ব রহস্যের পরিপ্রেক্ষিতে ব্যক্তিজীবনের গতি ও পরিণতিকে দেখতে এবং ভাবতে উদ্বুদ্ধ করে। হেগেল, শোপেনহাওয়ার, নীৎসে প্রমুখ দার্শনিকদের সিদ্ধান্ত সম্বন্ধে আগেই আলোচনা করা হয়েছে ; এখানে শুধু এই কথাটি বললেই যথেষ্ট হবে যে দার্শনিকদের মতে ট্র্যাজেডির—অন্যান্য আবেদন ছাড়াও একটি দার্শনিক ব্যঞ্জনা —'philosophical effect' থাকা দরকার। আসল কথা ট্র্যাজেডিকে শুধু শংকিত ও ব্যথিত করলেই চলবে না, ভাবিতও করতে হবে—ভাবাতে হবে—ট্র্যাজেডিতে থাকবে এ. ডবলু. শ্লেগেলের ভাষায় "the relation of our existence to the extreme limit of possibilities ....the contemplation of infinity" —বিশ্বের সঙ্গে আমাদের বিশেষ সত্তার সম্পর্ক—অনন্তের রহস্য। মেতার্লিঙ্কের কাছে ট্র্যাজেডি আত্মা—"centers solely and entirely in the individual face to face with the universe"—বিশ্বরহস্যের মুখোমুখি ব্যক্তিকে দাঁড় করিয়ে দেওয়ার মধ্যে নিহিত।

বিংশ শতাব্দীতেও, থর্নডাইক, জন এস. স্মার্ট, ডিকসন এবং নিকল প্রভৃতি ট্র্যাজেডির আত্মার সন্ধানে বেরিয়ে, দার্শনিক ব্যঞ্জনার উপরেই বেশীকম জোর দিয়েছেন। স্মার্ট লিখেছেন—"There is a sense of mystery which is something ultimate and for tragedy essential. The stricken individual marvels why his lot should be so different from that of others, what is his position among men and what is the position of man in the universe. Vistas open up around him far stretching leading to the stars and beyond the stars through which he only dimly sees. The significance of human life itself comes into contemplation ; whether it has any place of value in the cosmos and the ultimate scheme of things, whether there is any such scheme of things. It is the presence of this haunting sense of mystery that makes Hamlet and Macbeth such great and representative tragedies" স্মার্টের মতে—বড় ট্র্যাজেডিকে রহস্যবোধ-উদ্দীপক হতেই হবে—মানবজীবনের তাৎপর্যের ভাবনা জাগাতেই হবে। অধ্যাপক ডিকসনও অল্পকথায় অথচ খুব জোরের সঙ্গেই লিখেছেন—Tragedy of whatever type, to remain tragedy, must refuse to make all things plain,

must prostrate itself before the unknown……ট্র্যাজেডি যদি প্রকৃত ট্র্যাজেডি হতে চায় তবে সব কিছুকে স্পষ্টালোকে স্থাপন করবে না—দর্শককে অজ্ঞাত রহস্যরাজ্যের সামনে নিয়ে দাঁড় করিয়ে দেবে।

অধ্যাপক নিকলের মতে, বড় ট্র্যাজেডিতে যেমন অন্তর্দ্বন্দ্বজনিত গভীরতা বা অন্তর্মুখিনতা (inwardness) এবং চরিত্র সৃষ্টির সৌষ্ঠব (characterisation) থাকা চাই তেমনি থাকা চাই আর একটি ধর্ম—যার নাম বিশ্বজনীনতা (universality)। তাঁর বক্তব্য এই যে চরিত্রসৃষ্টির সৌষ্ঠব এবং গভীরতা ছাড়াও নাটকের মধ্যে এমন একটা আবহাওয়া বা ব্যঞ্জনা সঞ্চারিত করতে হবে যা নাটকের সমগ্র বৃত্তটিকে আবৃত করে থাকবে এবং চরিত্রগুলিকে অসামান্যের আভায় অনুরঞ্জিত করবে—একটা 'philosophic effect' সৃষ্টি করবে। অধ্যাপকের মতে—"Universality is absolutely necessary element in every great tragedy"। প্রাচীন এলিজাবেথীয় এবং আধুনিক ট্র্যাজেডিতে কি কি উপায়ে 'সার্বজনীনতা' সৃষ্টি করার চেষ্টা হয়েছে তার একটি তালিকাও তিনি রচনা করেছেন।

(১) নায়কের খ্যাতি বা গুরুত্ব (the importance of the hero)
(২) অতিপ্রাকৃতের অবতারণা (introduction of the supernatural)
  (ক) দেব-দেবী, ভূত-প্রেতের আবির্ভাব (Gods, Ghosts etc)
  (খ) নিয়তি বা দৈবশক্তির নিয়ন্ত্রণের কথা (sense of fate)
  (গ) দুর্লক্ষণাদির দ্বারা দৈববিধানের ইংগিত (Tragic Irony)
  (ঘ) প্রাকৃতিক পরিবেশকে জীবন্তকল্প করে তোলা (pathetic fallacy)
(৩) উপ-কাহিনীর যোজনা (The sub-plot)

(৪) নায়ককে প্রতীক করে তোলা (Symbolism in the hero)
  (কোন বিশেষ ভাবাদর্শ, বিশ্বাস বা শ্রেণীর প্রতিনিধিস্থানীয় করা)
(৫) বাহ্য সংকেতের প্রয়োগ (external symbol)
(৬) বংশানুবৃত্তি (heredity)
(৭) অবক্ষয়ের গভীরতা (impression of waste)

অধ্যাপক নিকলের বক্তব্যের তাৎপর্য এই যে ট্র্যাজেডিকে বিশেষের গণ্ডী অতিক্রম করে নির্বিশেষ তথা সার্বজনীন হয়ে উঠতে হবে—ট্র্যাজেডিতে বিশেষ ব্যক্তির ভাগ্য-বিপর্যয়—দুঃখ-দুর্দশার ভিতর দিয়ে মানুষের সার্বজনীন বেদনার সুর বেজে ওঠা চাই। অধ্যাপক নিকলের সিদ্ধান্ত: "whenever a tragedy lacks the feeling of universality, whenever it presents merely the temporary and the topical, the detached in time and in place, then it becomes simply sordid or never aspires to rise above melodrama. The cardinal element in high tragedy is universality. If we have not this, however well written the drama may be, however perfect the plot and however brilliantly delineated the characters, the play

will fail....." —অর্থাৎ যখনই কোন ট্র্যাজেডিতে বিশ্বজনীনতার অভাব ঘটে, যখনই ট্র্যাজেডি শুধু তাৎকালিক বা তাৎস্থানিক কোন-কিছুকে উপস্থাপিত করে, তখনই তা হেয় সৃষ্টিতে পরিণত হয়—মেলোড্রামার স্তর থেকে উন্নততর স্তরে পৌঁছতে পারে না। উত্তম ট্র্যাজেডির প্রাণবস্তু হল এই বিশ্বজনীনতা। এ না থাকলে, নাটক যত সুলিখিতই হোক, বৃত্ত যত সুগঠিত বা নিখুঁতই হোক এবং চরিত্র যত সুপরিব্যক্তই হোক, নাটক অসার্থক হবেই।

এখানে লক্ষ্য করবার বিষয় এই যে অধ্যাপক নিকল একদিকে 'ইউনিভারসালিটি' যার নেই তাকে মেলোড্রামার স্তরে নামিয়ে দিতে চেয়েছেন, কিন্তু অন্যদিকে ইউনিভারসালিটিকে 'হাই ট্র্যাজেডি'রই বিশিষ্ট ধর্ম বা উপাদান বলে ঘোষণা করেছেন।

তবে এও লক্ষণীয় যে অধ্যাপক নিকল যে সার্বজনীনতার কথা বলেছেন তা যে শুধু 'দার্শনিক আবেদন' (ফিলোসফিকাল এফেক্ট্) দ্বারাই সৃষ্ট হয় তা নয় নৈতিক এবং মনস্তাত্ত্বিক সত্যের গভীর আবেদন দ্বারাও সৃষ্ট হতে পারে। আসল কথা এই যে ট্র্যাজেডির নায়ক বাহ্যতঃ বিশেষ সমাজের ব্যক্তি হলেও আসলে তাকে সমস্ত মানুষেরই প্রতিনিধি হয়ে উঠতে হবে অর্থাৎ তার জীবন-সংগ্রামের ভিতর দিয়ে যে সমস্যা বা সত্য ব্যক্ত হবে তা হবে একাধারে ব্যক্তিগত এবং মনুষ্যজাতিগত। অন্যভাবে বললে বলা যায়—ব্যক্তিগত জীবন-সত্যকে মানব-সত্যের ব্যঞ্জনায় পরিণত করার নামই সার্বজনীনতা সৃষ্টি এবং তা প্রত্যেক সার্থক সৃষ্টিরই লক্ষণ।

এই প্রসঙ্গেই বলা দরকার যে 'সার্বজনীন' ঘটনা বা বিষয়বস্তু বলে স্বতন্ত্র কোন বিষয় বা ঘটনা নেই—যে ঘটনা মানবিক সেই ঘটনাই সার্বজনীন—একজনের জীবনে যা ঘটে সর্বজনের জীবন-সত্যের তা অংশ—ব্যক্তিতেই জাতির অভিব্যক্তি। প্রত্যেক সার্থক সৃষ্টিতে বিশেষ ব্যক্তির বৃত্তই প্রকাশিত হয় এবং যে পরিমাণে ঐ বিশেষ ব্যক্তি অকৃত্রিম আচরণ-সত্যে প্রতিষ্ঠিত হয়—সেই পরিমাণে ঐ বিশেষ বিশেষত্বের গণ্ডী অতিক্রম করে 'সামান্যের' পর্যায়ে পৌঁছে যায়।

সাধারণীকরণ ব্যাপারের দ্বারাই বিশেষের এই সম্প্রসারণ সম্ভব হয় এবং তা হয় বলেই রাজা ইডিপাস, এন্টিগোন, হ্যামলেট, ম্যাকবেথ, ওথেলো, কীঙ লিয়র প্রভৃতির ব্যক্তিগত জীবনের ভাগ্যবিপর্যয় সমস্ত মানুষের শোচনার সামগ্রীতে পরিণত হতে পারে ; স্থায়িভাবের ঐক্য আছে বলেই দেশ-কালের ব্যবধান সত্ত্বেও এক দেশের এবং এককালের ঘটনা অন্যদেশের ও অন্যকালের মানুষের মনে সাড়া জাগাতে পারে। যে রচনায় বিভাব-অনুভাব-সঞ্চারিভাব যত অকৃত্রিম তথা অনবদ্যরূপে ব্যক্ত হয়, সেই রচনায় সার্বজনীনতা—'লোকোত্তরাহ্লাদজনকতা' তত বেশী—সেই রচনার—"to stir the souls of all men of all time"—ক্ষমতা অর্থাৎ সার্বজনীনতা তত বেশী। এই দিক থেকে দেখলে প্রত্যেকটি অকৃত্রিম ও বাস্তব সৃষ্টিই সার্বজনীন।

কিন্তু কজন স্রষ্টা জীবনকে তার অকৃত্রিম অনুভাব—সঞ্চারিভাবের ক্রিয়ার সামগ্রিকতায় দেখতে ও দেখাতে পারেন? পারেন না বলেই জন্ম নেয় বিকলাঙ্গ

স্বভাবভ্রষ্ট রচনা। মেলোড্রামা সেই স্বভাবচ্যুত রচনাদেরই অতিনিম্নস্তরের এক বিশেষ শ্রেণী।

'মেলোড্রামা' শব্দটির ব্যুৎপত্তিগত অর্থ—'গীতাভিনয়'—মেলোস'=গীত, ড্রামা=নাট্য বা অভিনয়। ইতালীতে গীতিযুক্ত গ্রীক নাটকের মতো নাটক লেখার যে প্রচেষ্টা দেখা দিয়েছিল তাকেই মেলোড্রামার উৎস বলা যায়। (Dafne—1599, Rinuncinni—Music by J. Pieri and Caccni—দৃষ্টান্ত)। এক শতাব্দী পর্যন্ত অপেরা এবং মেলোড্রামা সমার্থক থাকে এবং ক্রমে গানযুক্ত অদ্ভুতঘটনাপ্রধান সিরিয়াস ড্রামা অর্থে প্রযুক্ত হতে আরম্ভ করে। পরে আরো অর্থসংকোচ ঘটে এবং মেলোড্রামা বলতে ট্র্যাজেডিরই অতিস্থূল ও জনপ্রিয় জ্ঞাতি (cruder and more popular kin—Dictionary of World Literature)—অধ্যাপক নিকলের ভাষায় ট্র্যাজেডির 'plebeian relative' বুঝায়।

মেলোড্রামার উৎপত্তির ইতিহাস বর্ণনা করতে গিয়ে অধ্যাপক নিকল তাঁর 'বিশ্ব নাটক' গ্রন্থে লিখেছেন—"Originally the word 'melodramc' was introduced to France from Italy as a synonym for 'opera', but by the beginning of ninetcenth century, it had acquired its later specialized significance—signifying a popular play, with a sensationally serious plot, broken by comic scenes and accompanied throughout by incidental music"।

'দি অক্‌সফোর্ড কম্প্যানিয়ন টু দি থিয়েটার'-গ্রন্থে মেলোড্রামার পরিচয় দেওয়া হয়েছে এইভাবে: ১৭৮০ খৃষ্টাব্দের দিকে মেলোড্রামা শব্দটি জার্মানীতে এবং ফ্রান্সে বিশেষ বিশেষ অর্থে প্রযুক্ত হয়েছিল। জার্মানীতে মেলোড্রামা বলতে বুঝাতো—অপেরার বিশেষ কোন অংশ যা অর্কেস্ট্রা সহযোগে কথিত হত এবং ফরাসী দেশে মেলোড্রামা বলতে বুঝাতো—গানের সাহায্যে নির্বাক চরিত্রের আবেগ ব্যক্ত করার প্রক্রিয়াটি। জার্মানীতে নাট্যকার শিলার, কোটজেবু প্রভৃতির এবং ফরাসী দেশে—পিকসেরিকোর্টের রচনায়, মেলোড্রামা অদ্ভুত প্রতিষ্ঠা লাভ করেছিল এবং নানা দেশে তাদের নাটকের প্রভাব সঞ্চারিত হয়ে গিয়েছিল। সে যাই হোক—মেলোড্রামার ইতিহাস আলোচনা করা আমাদের মুখ্য উদ্দেশ্য নয়। আমাদের উদ্দেশ্য 'মেলোড্রামা'র সংজ্ঞা ও স্বরূপ নির্দেশ করা। এ ব্যাপারে অধ্যাপক নিকলকেই আমরা প্রথম অনুসরণ করতে পারি।

অধ্যাপক নিকল তাঁর 'থিওরি অফ ড্রামা' গ্রন্থে মেলোড্রামার সংজ্ঞা ও স্বরূপ আলোচনা করতে যেয়ে নিম্নলিখিত মন্তব্য করেছেন:—

(ক) মেলোড্রামায় গীত, দৃশ্য এবং ঘটনার প্রাধান্য থাকে—(Song, show and incident prevailing characteristics.)

(খ) মেলোড্রামায় ঘটনার উপরে অনুচিত জোর দেওয়া হয়—

('Undue insistence upon incident…… Stressing of ……the merely physical.)

(গ) মেলোড্রামায় এমন কিছুই থাকে না যা গভীরতর আবেদন বা আত্মিক সংবেদনা সৃষ্টি করতে পারে :—("have nothing or practically nothing that makes an inward appeal"······"stressing of the spiritual")

(ঘ) মেলোড্রামা ট্র্যাজেডি-গোত্রীয় বটে, কিন্তু ট্র্যাজেডির অনভিজাত জ্ঞাতি—(plebeian relative)...ট্র্যাজেডির সঙ্গে মেলোড্রামার পার্থক্য এই যে ট্র্যাজেডিতে জোর দেওয়া হয় ভাব-গভীরতার উপরে আর মেলোড্রামায় জোর দেওয়া হয় নিছক ঘটনার উপরে (It is, then, some inner quality—the stressing of the spiritual as opposed to mere physical—that makes tragedy out of melodrama and comedy out of farce.)

(ঙ) তবে এ কথাও মনে রাখতে হবে যে, বৃত্তে মেলোড্রামা-সুলভ আকস্মিক বা উত্তেজক ঘটনা থাকলেই নাটক মেলোড্রামা হবে না। দেখতে হবে ঐরূপ ঘটনা থাকা সত্ত্বেও আবেদন—গভীরতা ও সার্বজনীনতা ব্যক্ত হয়েছে কিনা, তা হয়ে থাকলে নাটককে ট্র্যাজেডিই বলতে হবে।

'বিশ্ব নাট্য'-গ্রন্থেও অধ্যাপক মেলোড্রামার স্বরূপ ব্যাখ্যা করে লিখেছেন—"In this kind of production no attempt is made at securing *depth of purpose* or *literary grace* ; hence the melodramatic characters tend to become a series of stock types presented in simple terms of white and black, while the author frankly allows action to preponderate over dialogue." অর্থাৎ মেলোড্রামায়—মহৎ উদ্দেশ্য বা সাহিত্যিক মাধুর্য থাকে না, চরিত্রগুলি প্রচলিত টাইপ বা শাদা কালো-ছকে বাঁধা হয় এবং সংলাপের চেয়ে ক্রিয়াকেই প্রাধান্য দেওয়া হয়।

এ পর্যন্ত যে আলোচনা করা হয়েছে তার সারকথা এই যে প্রথমে মেলোড্রামা বলতে গানযুক্ত এবং সংগীত সংবলিত নাট্যাভিনয় বুঝাত ; পরে মেলোড্রামা বলতে অস্বাভাবিক ও অদ্ভুত ঘটনা ও চরিত্র-প্রধান নাটক বুঝাত এবং ক্রমে 'মেলোড্রামা' বলতে ট্র্যাজেডির স্থূল ও বিকৃত অনুকরণ বুঝিয়েছে।

বলা বাহুল্য হলেও বলা দরকার যে 'মেলোড্রামা' শব্দটি আজ আর প্রথম অর্থে ব্যবহৃত হয় না ; আজ মেলোড্রামা বলতে অনেকেই ট্র্যাজেডির—'plebeian relative' বুঝে থাকেন। অনেকেরই ধারণা—ট্র্যাজেডি লেখার উদ্দেশ্য ব্যর্থ হ'য়ে গেলেই মেলোড্রামার জন্ম হয়। এক কথায়, মেলোড্রামা হচ্ছে ব্যর্থ ট্র্যাজেডি। তবে এই ধারণাটি যে অবিসংবাদিত সত্য নয়, কোন কোন সমালোচকের সিদ্ধান্তে সে কথাটিও ব্যক্ত হয়েছে। 'Understanding Drama' গ্রন্থের পরিশিষ্টে, ব্রুকস ও হিলম্যান মেলোড্রামার যে সংজ্ঞা নির্দেশ করবার চেষ্টা করেছেন তাতে দেখা যায়—ট্র্যাজেডি লেখার চেষ্টা ব্যর্থ হলেই মেলোড্রামার সৃষ্টি হয়, এ কথা ঠিক নয়, 'it may result from an unsuccessful effort to write something else, such as tragedy or problem play"। তাঁদের মতে—নাটক যত 'avoids

ideas and skims over character it is melodrama' অর্থাৎ নাটকের মধ্যে বড় ভাব এবং গভীর ও সুসঙ্গত চরিত্র না থাকলেই নাটক মেলোড্রামার স্তরে নেমে যায়। মেলোড্রামা সম্পর্কে যে ভুল ধারণা প্রচলিত আছে তার দিকে দৃষ্টি আকর্ষণ করে তাঁরা লিখেছেন—ট্র্যাজেডি অসার্থক হলেই মেলোড্রামা হয় না; নাটকে রস নিষ্পত্তি না ঘটতে পারে কিন্তু তাই বলেই নাটক মেলোড্রামা হয়ে যায় না। এমন কি নাট্যকার মেলোড্রামা লেখার উদ্দেশ্য নিয়েই মেলোড্রামা লিখতে পারেন এবং তা ভালো বা মন্দ মেলোড্রামা হতে পারে। তাঁদের নিজেদেরই ভাষায়—"we should however guard against seeing melodrama merely as tragedy which does not come off. Tragedy may fail to come off and yet not be melodrama. viz. Dr. Johnson's Irene. Or an author may aim only at melodrama, and what he does may be good or bad melodrama." ব্রুক্‌স্ ও হিলম্যান (ক্রনেত্তিয়ের আলোচনাকে ভিত্তি করে) 'সিরিয়াস' ড্রামাকে তিন শ্রেণীতে ভাগ করেছেন। প্রথম শ্রেণীতে—ট্র্যাজেডি, দ্বিতীয় শ্রেণীতে—সমস্যামূলক নাটক (প্রবলেম প্লে) এবং তৃতীয় শ্রেণীতে—মেলোড্রামা। ট্র্যাজেডিতে পরিস্থিতি (situation)—নৈতিক (moral), সমস্যামূলক নাটকে পরিস্থিতি—সামাজিক (social) এবং মেলোড্রামায় পরিস্থিতি—প্রাকৃতিক (physical)। তারপর, ট্র্যাজেডিতে নায়কের পরিণতি অনিবার্য, সমস্যামূলক নাটকে সামাজিক বিধিনিষেধ দ্বারা নিয়ন্ত্রিত এবং মেলোড্রামায় পরিণতি খেয়ালখুসীর দ্বারা নিয়ন্ত্রিত। এই তিন শ্রেণীর সাহিত্যের 'kind of effect' বা ফলশ্রুতিগত পার্থক্যও লক্ষণীয়। লৌকিক জগতের emotional experienceএর মধ্যে যেমন স্তর ভেদ দেখা যায়, তেমনি সাহিত্যের জগতেও - স্তর ভেদ পাওয়া যায়। লৌকিক জগতে কোন কোন ঘটনা থাকে যা নিছক উত্তেজনার আনন্দ যোগায়, আবার কোন কোন স্থলে উত্তেজনার সঙ্গে ফলাকাঙ্ক্ষা মিশে থাকে। ক্রীড়া-প্রতিযোগিতায় ঔৎসুক্য, উত্তেজনা, এবং আনন্দ যথেষ্টমাত্রায় থাকে বটে কিন্তু - তার কোন তাৎপর্য থাকে না 'it means nothing'. লৌকিক জগতে যা ক্রীড়া, সাহিত্যের জগতে তাই মেলোড্রামা। তাতে 'excitement, tension, suspense for their own sake...... you discard all your powers of apprehension except curiosity about the outcome. You do not ask—Is it worthwhile ? Or what does it mean ?' অন্যপক্ষে লৌকিক জগতের 'নির্বাচন' (election) ব্যাপারের সঙ্গে সমস্যামূলক নাটকের সাদৃশ্য রয়েছে। সেখানে হৃদয়াবেগের সঙ্গে সমস্যা-সচেতনতা মিশে থাকে।

আর ট্র্যাজেডিতে ঐ সমস্যা-সচেতনতা যার পর নাই ঐকান্তিক—'the emotional concern is also identified with one's sense of a problem এবং 'the concern is infinitely more intense and profound because of the greater importance, universality and pervasiveness of the

problem.' তা হলে দেখা যাচ্ছে ক্রনেত্তিয়ের এবং ক্রুকস-হিলম্যানের আলোচনায় —মেলোড্রামা ক্রীড়া-ব্যাপারের মতোই ঔৎসুক্যজনক এবং উত্তেজক অথচ নিছক আমোদজনক বস্তু এবং তা আমাদের মাতিয়ে তোলে বটে কিন্তু ভাবিয়ে তোলে না। বাইরে তার যত গাম্ভীর্যই থাক, ভিতরে সে খেলা মাত্র।

এবার, 'লাজোস এগ্‌রি' মহাশয়, তাঁর 'দি আর্ট অফ ড্রামাটিক রাইটিঙ' গ্রন্থে 'মেলোড্রামা' সম্পর্কে যে সিদ্ধান্ত করেছেন তার বিবরণ দিয়ে, আলোচনার উপসংহার করা যাক। 'এগরি' মহাশয় নাটককে মোটামুটি দুই শ্রেণীতে ভাগ করে ফেলেছেন— একদিকে 'ড্রামা' এবং তার বিপরীত দিকে 'মেলোড্রামা'। তাঁর সিদ্ধান্ত এই— "In a melodrama the transition is faulty or entirely lacking. Conflict is overemphasized. The characters move with lightning speed from one emotional peak to another—the result of their one-dimensionality.··········Transition must be present to make even a three-dimensional character believable. The lack of transition produces melodrama." অর্থাৎ মেলোড্রামায় ক্রমবিকাশ আদৌ থাকে না বা থাকলেও ত্রুটিযুক্ত হয়ে থাকে। দ্বন্দ্বকে অতিরঞ্জিত করা হয়। চরিত্রগুলি একায়তন বলে বিদ্যুদ্‌ গতিতে এক আবেগচূড়া থেকে অন্য আবেগচূড়ায় ধাবিত হয়। এগরির মতে— ক্রমপরিণতির (ট্র্যানজিশান) অভাব ঘটলেই নাটক 'ড্রামা' না হয়ে মেলোড্রামায় পরিণত হয়। বলাবাহুল্য 'ক্রমপরিণতি' শব্দটি এগ্‌রি খুব ব্যাপক অর্থেই গ্রহণ করেছেন। ঘটনার ক্রম, চরিত্রের ক্রমপরিণতির ক্রম এবং দ্বন্দ্বের ক্রম—এই তিন ক্রমকে তিনি ঐ একটি শব্দের মধ্যে অন্তর্ভুক্ত করে নিয়েছেন। তবে 'দ্বন্দ্বের অতিরঞ্জন'কে 'ক্রম'-গত কোন ত্রুটি বলা চলে কি না, অবশ্যই বিচার্য বিষয়। এগরি যাকে 'jumping conflict' বলেছেন তাঁকে আমরা দ্বন্দ্বের ক্রমভঙ্গ বলতে পারি বটে কিন্তু দ্বন্দ্বের অতিরঞ্জন বলতে পারিনে ; কারণ দ্বন্দ্বের অতিরঞ্জন বলতে বুঝায় গুরুত্বহীন কাল্পনিক দ্বন্দ্বে বাস্তবিক দ্বন্দ্বের গুরুত্ব আরোপ করার চেষ্টা—লঘু ঘটনার উপরে অযথা গুরুত্ব আরোপ করা।

বলা বাহুল্য, 'মেলোড্রামা' শব্দটি তার ব্যুৎপত্তিগত অর্থ থেকে বহু দূরে সরে এসেছে—'মেলো' বা সুরের সঙ্গে মেলোড্রামার যে রক্তের সম্পর্কটি ছিল সেই সম্পর্ক মুছে গেছে। আজ মেলোড্রামার অর্থ দাঁড়িয়েছে—ঘটনা, চরিত্র ও দ্বন্দ্বের অস্বাভাবিকতায় বা কৃত্রিমতায় গুরুত্ব হারিয়ে ফেলেছে যে সব নাটক সেই সব আপাতগুরু নাটক। এক কথায় হেয় নাটক—গভীর তাৎপর্যশূন্য উদ্দীপক ঘটনাবহুল নাটক। মেলোড্রামার দৈহিক এবং আত্মিক লক্ষণ নির্ধারণ করার যে চেষ্টা হয়েছে তা থেকে আমরা এই সিদ্ধান্তই করতে পারি—মেলোড্রামা হচ্ছে কাহিনী-রস সর্বস্ব, কৌতূহলোদ্দীপকঘটনা জীবিত—অবাস্তব ঘটনা ও চরিত্রবহুল কৃত্রিমদ্বন্দ্বপ্রাণ আপাত-গম্ভীর বিয়োগান্ত বা মিলনান্ত নাটক।

মোটকথা এই নাটকের শরীর স্বরূপ যে গঠন বা বৃত্ত—এক কথায় ঘটনাবিন্যাস, সেই বৃত্তে বা ঘটনাবিন্যাসে যদি মায়াত্মক—অবাস্তবতা ও অনৌচিত্য থাকে এবং নাটকের প্রাণসারস্বরূপ দ্বন্দ্ব বা সমস্যাটি যদি অকৃত্রিম না হয়, তা হলেই বুঝতে হবে যে নাটকটি দেহে-প্রাণে হেয়। কিন্তু এখানেও একটি কথা আছে। দৈহিক ত্রুটি কি পরিমাণে আত্মিক গুরুত্বের হানি ঘটিয়েছে এবং আত্মিক গুরুত্ব সমস্ত দৈহিক ত্রুটি বা দুর্বলতা সত্ত্বেও অক্ষুণ্ণ আছে কি না—এই বিচারের উপরেই শেষ সিদ্ধান্ত নির্ভর করবে। মেলোড্রামা-সুলভ ঘটনা থাকলেই যে নাটক মেলোড্রামা হয়ে যায় না—নিকলের—এই সিদ্ধান্তটি যেমন আমাদের মনে রাখতে হবে, তেমনি এ কথাটিও ভুলে গেলে চলবে না যে মেলোড্রামা বিচারে নাটকের বিয়োগান্ত বা মিলনান্ত পরিণতির চিন্তা বড় বিচার্য নয়—আসল বিচার্য নাটকের আত্মিক গুরুত্বের অভাবের—অন্তঃসারশূন্যতার মাত্রাটি। যে নাটক অন্তঃসারশূন্য, তার ঘটনা বিন্যাস যত সুসঙ্গত সমুচিতই হোক আসলেই তা অল্প প্রাণ ও লঘু। আবার যে নাটক অতিমাত্রায় অন্তঃসারবান তার ঘটনাবিন্যাসে যত ত্রুটিবিচ্যুতিই থাক, তা মহাপ্রাণই বটে। অতএব নাটক ড্রামা কি মেলোড্রামা—এ প্রশ্নের সমাধান করতে নাটকের অন্তঃসারের দিকেই বেশী লক্ষ্য রাখতে হবে—বহির্লক্ষণের চেয়ে মর্মের বিচার বেশী করে করতে হবে।

ট্র্যাজেডি দেখার আনন্দ

ট্র্যাজেডি অর্থাৎ মানুষের ভাগ্যবিপর্যয়ের দুঃখ-দুর্দশার ও শোচনীয় পরিণতির দৃশ্য, দেখে মানুষ আনন্দ পায় কেন,—শোচনাজনক ঘটনা থেকে আনন্দের সৃষ্টি হয় কিভাবে—সমবেদনার ব্যথা আনন্দে রূপান্তরিত হয় কিভাবে—এই প্রশ্নগুলি ট্র্যাজেডি-তত্ত্ববিদদের অনেক দিন থেকে ভাবিয়ে আসছে এবং ভাবিয়ে যে ফল উৎপাদন করেছে তত্ত্বজিজ্ঞাসুর পক্ষে তা খুবই বিভ্রান্তিকর। এ ক্ষেত্রেও 'নাসৌ মুনির্যস্য মতং ন ভিন্নম্'—অবস্থা। প্রথমতঃ এই মতের ইতিহাস বিবৃত করা যাক এবং তা এরিস্টটল থেকেই আরম্ভ করা যাক।

এরিস্টটল ট্র্যাজেডির আনন্দ ব্যাখ্যা করতে শৈল্পিক দৃষ্টিকোণ ছেড়ে এক চুলও সরে যাননি বলে ট্র্যাজেডির আনন্দ তাঁর কাছে কোন স্বতোবিরুদ্ধ ব্যাপার (প্যারাডক্স্) বলে মনে হয়নি। ট্র্যাজেডি শিল্পবিশেষ। সুতরাং শিল্প যে কারণে আনন্দজনক ট্র্যাজেডিও সেই একই কারণে আনন্দদায়ক। ট্র্যাজেডি দেখার আনন্দ, এরিস্টটলের ধারণায়, অনুকরণের যাথার্থ্য উপলব্ধি করার এবং আনুষঙ্গিক জ্ঞানের—আনন্দ। এরিস্টটলের বক্তব্য এই যে, 'we must not demand of tragedy any and every kind of pleasure but only that which is proper to it. And since the pleasure which the poet should afford is that which comes from pity and fear through imitation'..............ট্র্যাজেডির আনন্দ হচ্ছে শোচনাজনক ও ভয়ানক ঘটনার অনুকরণ। সৃষ্টি দেখার আনন্দ—এক কথায় শিল্প-সম্ভোগজনিত আনন্দ। এরিস্টটল যে মূলসূত্রের উপরে ভিত্তি করে এই সিদ্ধান্ত

করেছেন তার পরিচয় নিম্নলিখিত উদ্ধৃতিটির মধ্যে পাওয়া যাবে। পোয়েটিকসের চতুর্থ পরিচ্ছেদে তিনি লিখেছেন—"And no less universal is the pleasure felt in things imitated. We have evidence of this in the facts of experience. Objects which in themselves we view with pain, we delight to contemplate when reproduced with minute fidelity : such as the forms of the most ignoble animals and dead bodies. The cause of this again is that, to learn gives the loveliest pleasure, not only to philosophers, but to men in general......"

অর্থাৎ বস্তুর অনুকরণ দেখে মানুষ আনন্দ পায়—এ সার্বজনীন সত্য। এর সুন্দর প্রমাণও পাওয়া যায়। লৌকিক জগতে যে সমস্ত বস্তু দেখে আমরা বেদনা বোধ করি, সেই বস্তুকেই যথাযথভাবে অনুকৃত দেখে আনন্দ লাভ করে থাকি। এরও কারণ এই যে বস্তুটিকে দেখে আমরা তাকে জানি এবং জানার আনন্দ পাই। জানার আনন্দ শুধু যে দার্শনিকরাই উপভোগ করেন তা নয়, সাধারণ লোকও সেই আনন্দ উপভোগ করে থাকে। সঙ্গে সঙ্গে এ কথাও তিনি জানিয়েছেন যে যেখানে বস্তুটি অজ্ঞাতপূর্ব সেখানে অনুকৃতিজনিত আনন্দ ঠিক পাওয়া যায় না। সেখানে যে আনন্দ পাওয়া যায় তার কারণ—execution, the colouring or some 'such other cause'—অর্থাৎ শিল্পীর নির্মাণক্ষমতা বর্ণযোজনার ক্ষমতা অথবা অন্যান্য ঐরূপ কোন ক্ষমতা। এক্ষেত্রে বিশেষ লক্ষণীয় এই যে এরিস্টটল যেমন বিশুদ্ধ শৈল্পিক আনন্দের স্বরূপটিকে উপলব্ধি করতে পেরেছিলেন, তেমনি এও বুঝতে পেরেছিলেন যে ব্যক্তির জ্ঞানবৃত্তির বা আত্মোপলব্ধির বাসনার সঙ্গেও আনন্দের নিগূঢ় সম্পর্ক বর্তমান। তাঁর কাছে বিশুদ্ধ শৈল্পিক আনন্দ বিশেষতঃ রূপ-কল্পনার যাথাযথ্য বা সুষমা তথা সৃজনক্ষমতা উপলব্ধির আনন্দ এবং সামান্যতঃ জ্ঞানের আনন্দ।

এখানেই প্রশ্ন উঠবে—আনুষঙ্গিক আনন্দ শুধু কি জ্ঞানেরই আনন্দ? 'ক্যাথারসিস'-জনিত আনন্দও কি তাতে থাকে না? প্রথমেই বলে নেওয়া দরকার—এরিস্টটল তাঁর পোয়েটিকস-গ্রন্থের কোন স্থলেই 'ক্যাথারসিস' শব্দটির ব্যাখ্যা করেননি বা এমন কোন সিদ্ধান্ত করেননি যা থেকে অনুমান করা চলে—ট্র্যাজেডির আনন্দ ক্যাথারসিস-জনিত আনন্দ। তবু একাধিক সমালোচক বলেছেন—ডিকসনের ভাষায় বললে—"He had in mind not the idea of moral improvement, but of aesthetic pleasure, of an agreeable relief"—অর্থাৎ এরিস্টটল 'ক্যাথারসিস্' শব্দটি নৈতিক উপযোগিতার কথা ভেবে লেখেননি, লিখেছিলেন—শৈল্পিক আনন্দের কথা—সুখদায়ক উপশমের কথা ভেবেই। অতএব প্রশ্ন জাগে শৈল্পিক আনন্দে কি তবে ক্যাথারসিস্-জনিত আনন্দও মিলে থাকে? প্রশ্নটি খুবই প্রাসঙ্গিক এবং অবশ্যই বিশেষ আলোচনার দাবি করতে পারে। তবে বিশেষ আলোচনা এক্ষেত্রে 'ক্যাথারসিস' কথাটির তাৎপর্য নিয়ে নয়—ট্র্যাজেডির অশৈল্পিক মূল্য নিয়ে—ট্র্যাজেডির শিল্পগত-আবেদন-অতিরিক্ত অন্তবিধ উপযোগিতা নিয়ে।

ট্র্যাজেডি দেখে যে আনন্দ পাওয়া যায়—সেই আনন্দ শুধু সৌন্দর্যবোধের পরিতৃপ্তি-জনিত আনন্দ কি না এই প্রশ্নের দুটি উত্তর সম্ভব—এক উত্তর হ্যাঁ, বিশুদ্ধ শৈল্পিক আনন্দ বলতে যা বুঝায় এ সেই আনন্দ। অন্য উত্তর—না, শৈল্পিক আনন্দের সঙ্গে আরো অন্যবিধ আনন্দ—অর্থাৎ ব্যক্তিগত বাসনা-কামনাপূরণ-জনিত আনন্দ মিশে থাকে। আগেই আমরা দেখেছি এরিস্টটল—বিশুদ্ধ শৈল্পিক আনন্দের মধ্যে জ্ঞানের আনন্দের অস্তিত্ব স্বীকার করেছেন বটে কিন্তু নৈতিক বা মনস্তাত্ত্বিক বা দার্শনিক আনন্দের সম্পর্কের কথা বলেননি। তবে 'ক্যাথারসিস্' বলতে যদি অবদমিত উদ্বেজক ভাবের মোক্ষণ তথা নৈতিক পরিশোধন বা মানসিক বিশ্রান্তি বুঝায় এবং তাকে যদি আনন্দের উপাদান (pleasure principle) হিসাবে স্বীকার করা হয় তা হলে অবশ্য স্বীকার করতে হয় যে—ট্র্যাজেডির আনন্দ, একাধারে শৈল্পিক, মনস্তাত্ত্বিক এবং নৈতিক আনন্দ।

বাস্তবিকই, ট্র্যাজেডির আনন্দকে নিছক শিল্পগত আনন্দ বলে মনে করতে অনেকেই কুণ্ঠা প্রকাশ করেছেন। রেনেসাঁস যুগে ইতালীতে 'ট্র্যাজেডি আনন্দ দেয় কেন?'—এই প্রশ্ন নিয়ে উল্লেখযোগ্য আলোচনা হয়েছে এবং হয়েছে 'ক্যাথারসিস' শব্দটিকে কেন্দ্র করেই। সেখানে একদল 'নৈতিক পরিশোধন'এর উপরে এবং অন্যদল আবেগ উপশমজনিত মানসিক বিশ্রান্তির উপরে জোর দিয়েছেন।

গিরাল্ডি সিন্থিয়ো বলেছেন—ট্র্যাজেডি আমাদের মন থেকে পাপ-প্রবণতা দূরীভূত করে এবং পাপের প্রতি বিরাগ জন্মিয়ে দেয়। ক্যাথারসিস্ ঠিক ভয় ও শোচনার মোক্ষণ নয়—যে সব প্রবৃত্তি ভয়ংকর ও শোচনীয় ঘটনা ঘটায় তাদের পরিশোধন—বা পরিমোক্ষণ। ত্রিস্‌সিনোও এই একই মত পোষণ করেছেন। তাঁর মতে ট্র্যাজেডি ভয়ংকর ও শোচনীয় ঘটনা দেখিয়ে দেখিয়ে দর্শকদের ভয় ও শোচনায় অভ্যস্ত করে তোলে এবং ঐ দুই আবেগের বেগ কমিয়ে দেয়। (এই মতবাদটি পরবর্তী কালে—'ইনোকুলেশান থিওরি' নামে পরিচিত হয়েছে) তিনি আরো বলেছেন—ট্র্যাজেডিতে মানুষ বড় বড় ভয়ংকর এবং শোচনীয় ঘটনা দেখে এবং অপরের তীব্র দুঃখ দেখে নিজদের দুঃখে কম অভিভূত হয়। (এই মতবাদটি পরবর্তী-কালে—'রিডাক্‌শান টু স্কেল'-থিওরি নামে পরিচিত) কস্টেলভেত্রো বলেছেন—ট্র্যাজেডি দেখে আমরা আনন্দিত হই- কারণ ট্র্যাজেডিতে আমাদের নৈতিক বাসনা পরিতৃপ্ত হয়। দর্শকের মধ্যে এই ধারণা জন্মে—নিয়তি অন্যায় কাজ করেছে এবং দর্শক অন্যায়ের প্রতি যত বিরক্ত হয় তত ন্যায়বোধজনিত আনন্দ উপলব্ধি করে।

মগ্‌গি বলেছেন—ট্র্যাজেডি দেখে আমরা যে বেদনা পাই তার কারণ এই যে আমাদের হৃদয় দুঃখ-দুর্দশার দৃশ্যে অনুকম্পিত হয় এবং আনন্দ পাই কারণ— "it is human and natural to feel pity"- শোচনায় মানবের স্বাভাবিক এবং মহৎ প্রবৃত্তি ব্যক্ত হয়। মিন্টুর্নোর মতে ট্র্যাজেডি যুগপৎ শিক্ষা দেয়, আনন্দ দেয় এবং বিস্ময়াপ্লুত করে। শিক্ষা দেয়—জীবনের নানা দৃষ্টান্ত উপস্থাপিত করে; আনন্দ দেয় ছন্দ, রীতি, গীতি ও অন্যান্য কাব্যিক গুণ দিয়ে এবং বিস্ময়াপ্লুত করে ভয়ের এবং শোচনার আবেগ উদ্রেক করে তথা ভাবের রেচন করে। মিন্টর্নোর মতে ট্র্যাজেডি কে

আনন্দ দেয় তা মূলতঃ শৈল্পিক, কারণ তা ছন্দ, রীতি, গীতি ও অন্যান্য কাব্যিক গুণের উৎকর্ষ উপলব্ধির ফল।

আমরা দেখতেই পাই—রেনেসাঁস যুগেই ট্র্যাজেডি আনন্দ দেয় কেন—এই প্রশ্নের উত্তরে ইতালীতে নানা মুনি নানা মত প্রকাশ করেছেন এবং কেউ নৈতিক, কেউ বা শৈল্পিক, কেউ বা মানসিক-নৈতিক কারণ নির্দেশ করেছেন।

এরপর প্রশ্নটির উত্তর দিতে সমালোচকরা মনস্তত্ত্ব এবং দর্শনের উপরে বেশী ঝুঁকে পড়েছেন—কেউ কেউ দর্শন এবং মনস্তত্ত্ব মিশিয়ে সমস্যার সমাধানে চেষ্টিত হয়েছেন। যত আধুনিক যুগের দিকে এগিয়ে আসা হবে দেখা যাবে ঐ ঝোঁকের মাত্রা ততই বেড়ে যাচ্ছে। অবশ্য শৈল্পিক আনন্দের কথা কখনই একেবারে বন্ধ হয়ে যায়নি। গোড়ার দিকে যাঁরা মনস্তত্ত্বের উপর ভিত্তি করে ট্র্যাজেডির আনন্দকে ব্যাখ্যা করতে চেষ্টা করেছেন তাঁরা এই কথা বলতে চেয়েছেন যে—সংবেদনাহীনতা বা অসাড়তা মনের পক্ষে পীড়াদায়ক, সংবেদনার তীব্রতা যত বৃদ্ধি পায় মন তত নিজের অস্তিত্ব উপলব্ধি করে এবং আনন্দিত হয়। এমনকি বেদনাদায়ক সংবেদনাও অসাড়তার চেয়ে অনেক কাম্য হয়। Abbe' Dubos এই সূত্র প্রয়োগ করে ট্র্যাজেডির আনন্দ ব্যাখ্যা করতে এগিয়ে এসেছিলেন। তাঁর সিদ্ধান্ত এই যে ট্র্যাজেডি বেদনাদায়ক ঘটনার উপস্থাপনা দ্বারা আমাদের মনে উত্তেজনা সৃষ্টি করে—তথা অনুভূতির একঘেয়েমি নষ্ট করে চেতনাকে উদ্দীপিত করে তোলে। তাঁর মতে ট্র্যাজেডি যে আনন্দ দেয় তা চেতনার উদ্দীপনাজনিত আনন্দ। Fontenelleএর সিদ্ধান্তটিও এই মূলসূত্রের দ্বারা প্রভাবিত—তাঁর ধারণা, দুঃখের বা আনন্দের আবেগের মধ্যে শুধু মাত্রাগত পার্থক্য বর্তমান ; অল্পমাত্রায় যে উত্তেজনা আনন্দদায়ক, একটু বেশী মাত্রায় তাই দুঃখদায়ক হয়ে দাঁড়ায়। আমরা যখন ট্র্যাজেডি দেখতে যাই, তখন মনে এই ধারণা কাজ করতে থাকে যে যা ঘটছে তা লৌকিক ঘটনা নয়, ফলে ট্র্যাজেডি-উপস্থাপিত ভয়ংকর ও শোচনীয় ঘটনাগুলির ভয়ংকরত্ব ও শোচনীয়ত্ব হ্রাস পায় অথচ উত্তেজনার তীব্রতা স্নায়ুর উপরে কাজ করতে থাকে। এইভাবে নিরাপদ দূরত্বে দাঁড়িয়ে তীব্র উত্তেজনা আস্বাদন করে মন আনন্দিত হয়।

দার্শনিক Hume (১৭১১-৭৬) উভয়েরই সিদ্ধান্তকে আংশিক সত্য বলে স্বীকার করেছেন এবং বলেছেন—ট্র্যাজেডির আনন্দ আসলে কল্পনাশক্তির অনুশীলন জনিত আনন্দ—রূপকল্পনা দেখার আনন্দ—'eloquence'-জনিত আনন্দ। বলা বাহুল্য, হিউমের সিদ্ধান্তে মনস্তত্ত্ব এবং শিল্পতত্ত্বের মিশ্রণ ঘটেছে।

দার্শনিক রুশো (১৭১২-৭৮)—(Letter sur les' spectaclesএর) আনন্দের হেতু নির্দেশ করতে যেয়ে এমন একটি সিদ্ধান্ত করেছেন যা পরে 'Malevolence theory' নামে পরিচিত হয়েছে। রুশো বলেছেন—প্রত্যেক মানুষেরই মনে জিঘাংসাবৃত্তি রয়েছে এবং রয়েছে বলেই মানুষ অপরকে দুঃখ পেতে দেখে মনে মনে খুসী হয়। শুধু যে শত্রুর দুঃখ দেখেই আনন্দ পায় তা নয়, যে আমাদের কোন ক্ষতি করেনি তার দুঃখদুর্দশা দেখেও আনন্দ পায়। ট্র্যাজেডি দেখে যে আনন্দ পাওয়া যায় সে এই

আনন্দ—মানুষের দুঃখ-দুর্দশা ও শোচনীয় পরিণাম দেখার আনন্দ (sadistic and malicious)।

দার্শনিক হেগেল (১৭৭০-১৮৩২), শোপেনহাওয়ার (১৭৮৮-১৮৬০), নীৎসে (১৮৪৪-১৯০০) প্রভৃতি পরাদর্শনের পরিপ্রেক্ষিতে রেখে প্রশ্নটির উত্তর দিতে চেষ্টা করেছেন এবং জটিলতা আরো বাড়িয়ে দিয়েছেন। ট্র্যাজেডির রস আলোচনা প্রসঙ্গে এঁদের সিদ্ধান্ত উল্লেখ করা হয়েছে বলে এখানে অতিসংক্ষেপে শুধু অনুসিদ্ধান্তেরই উল্লেখ করা হচ্ছে। আগেই বলা হয়েছে, হেগেলের মতে ট্র্যাজেডির রস 'feeling of reconciliation'। ট্র্যাজেডিতে যে দ্বন্দ্ব দেখা যায় তা ভালোর সঙ্গে মন্দের দ্বন্দ্ব নয়,—খণ্ড সত্যের সঙ্গে খণ্ড সত্যের দ্বন্দ্ব এবং ট্র্যাজেডির উপসংহার ঘটে ঐ দ্বন্দ্বের সমাধানে অর্থাৎ সনাতন ন্যায়ের প্রতিষ্ঠায়। ট্র্যাজেডি দেখার আনন্দ হচ্ছে—সমাধান-বোধের (sense of reconciliation)—সনাতন ন্যায়-বোধের (sense of eternal justice) আনন্দ। দার্শনিক শোপেনহাওয়ারের মতে—ট্র্যাজেডি আনন্দ দেয় এই কারণে যে ট্র্যাজেডির দ্বন্দ্ব এবং উপসংহারের মধ্যে মানুষের অহংকারের নিষ্ফল আস্ফালন, তৃষ্ণার ব্যর্থ উন্মত্ত প্রয়াস এবং সবশেষে অহংকারের শোচনীয় পরিণতি দেখে মনে বৈরাগ্য জন্মে, অহং আত্মসমর্পণ করে। এক কথায় ট্র্যাজেডির আনন্দ আত্মসমর্পণের আনন্দ—'sense of resignation'এর আনন্দ।

দার্শনিক নীৎসে'র (১৮৪৪-১৯০০) মতে ট্র্যাজেডির আনন্দ আত্মার আত্মবিলোপ কামনার (নির্ব্বান ?) পরিপূরণ থেকে জন্মে। অব্যক্ত থেকে ব্যক্তির উৎপত্তি এবং ব্যক্তিত্বের জন্যই যত দুঃখ দুর্ভোগ। ট্র্যাজেডিতে আমরা ব্যক্তিত্বের দ্বন্দ্ব ও বিশ্লেষের অর্থাৎ বিলোপের দৃশ্য দেখি এবং তার ভিতর দিয়ে ঐ নির্ব্বান আত্মবিলোপ বাসনাটি চরিতার্থ হয়। প্রত্যেক ব্যক্তির মধ্যে আদিম নৈর্ব্যক্তিকতায় ফিরে যাবার জন্য যে অবোধ বাসনা রয়েছে, ট্র্যাজেডি সেই বাসনাই চরিতার্থ করে তথা আনন্দ দান করে।

উনবিংশ শতাব্দীর বিখ্যাত দার্শনিকদের মতের পাশাপাশি কবি-সমালোচকদেরও একাধিক মন্তব্য পাওয়া যায়। তাঁদের মন্তব্য শুনতে যত মধুর, চিন্তা হিসাবে তত মৌলিক নয়। প্রথমতঃ, ইংরেজ কবি শেলীর মন্তব্যের কথাই দৃষ্টান্তস্বরূপ গ্রহণ করা যেতে পারে। শেলী যখন বলেন—"from an inexplicable defect of harmony in the constitution of human nature, the pain of the inferior is frequently connected with the pleasures of the superior portion of our being" তখন নতুন কোন কথা বলেন না; দেকার্তের চিন্তাকেই অনুসরণ করেন। সত্তাকে দুইভাগে ভাগ করে এবং বাহ্যিক সত্তাকে নিম্ন (inferior) আন্তর সত্তাকে উচ্চ (superior) বলে আখ্যা দেওয়া যেমন পুরাতনের অনুবর্তন তেমনি, নিম্নসত্তার বেদনায় উচ্চ সত্তার আনন্দ হয়—এই ধারণাও নতুন নয়। আত্মার কোন্ নিগূঢ় আকৃতি নিম্নতর সত্তার বেদনার মধ্যে চরিতার্থ হয়, দেকার্তে বা শেলী কেউই ব্যাখ্যা করে বলেননি, বলে মন্তব্যটি ছদ্মদার্শনিক সিদ্ধান্তের স্তরেই রয়ে গেছে। তবে এটুকু বুঝতে কষ্ট হয় না যে শেলী আত্মার 'সঙ্গতি'র (হারমোনি)

দিকে বিশেষ লক্ষ্য রেখেছেন এবং ট্র্যাজেডির আনন্দকে শেষ পর্যন্ত সামঞ্জস্য-বোধের আনন্দ বলে মনে করেছেন।

তারপর নাট্যসমালোচক জি. ফ্রেতাগ (দি টেকনিক অফ ড্রামা ১৮৯০) যখন বলেন ট্র্যাজেডি দেখতে দেখতে মানুষ যে বেদনা অনুভব করে তার সঙ্গে তীব্র আনন্দবোধ যুক্ত থাকে……"he feels an intensification of vital power, his eye sparkles, his step is elastic, every movement is firm and free. His agitation has been succeeded by a 'feeling of joyful safety", তখনও নতুন কোন কথা বলেন না। নিরাপদ দূরত্বে থেকে বিপত্তির তীব্র আবেগ আস্বাদন করার এব' প্রাণে নতুন এবং তীব্র উদ্দীপনা অনুভব করার ভিতর দিয়ে আনন্দ পাওয়ার কথা —পুরাতন কথাই।

তারপর—E'mile Faguet (১৮৯৭) যখন বলেন যে আমাদের প্রত্যেকেরই মধ্যে এক আদিম বর্বর বাস করছে। জ্ঞাতসারে বা অজ্ঞাতসারে আমাদের অন্তর্নিহিত বর্বরটির হিংসা ব্যক্ত হয়ে থাকে। অপরের দুঃখ-দুর্দশা দেখে মানুষ যে আনন্দ পায় ট্র্যাজেডি লেখকদের মূলধন হচ্ছে সেই আনন্দ, তখন রুশোর মতবাদকেই তিনি সমর্থন করতে চেষ্টা করেন। (এই মতবাদটিরই অন্যসংস্করণ—আসংজ্ঞান প্রতিশোধ-কামনাবাদ। এর বক্তব্য এই যে মানুষের মনে আসংজ্ঞান স্তরে অবদমিত ক্ষতিবোধ এবং অপ্রশমিত প্রতিশোধ স্পৃহা (subconscious sense of unredressed injury) রয়েছে। ট্র্যাজেডিতে আমরা বড় বড় চরিত্রের শোচনীয় পরিণাম দেখি—এবং তার ভিতর দিয়ে পরোক্ষভাবে ঐ প্রতিশোধ স্পৃহা চরিতার্থ করি)।

বিংশ শতাব্দীতে এসে মতারণ্যের গভীরতা আরো বৃদ্ধি পেয়েছে। বিংশ শতাব্দীর প্রথম পাদে দার্শনিক ক্রোচের 'এস্তেতিকা' গ্রন্থে প্রতিভানবাদ সুপ্রতিষ্ঠিত হয় এবং এই সম্প্রদায়ের সাহিত্য-সমালোচনায় শৈল্পিক মূল্য বিচারের গুরুত্ব অগ্রাধিকার—অগ্রাধিকার বললে ঠিক বলা হয় না—একমাত্র অধিকার লাভ করে। প্রতিভানবাদ সৃজনশীল কল্পনাবাদেরই নামান্তর। সুতরাং এই মতবাদের দৃষ্টিকোণ থেকে, শিল্প যে আনন্দ দেয় তা নিছক শৈল্পিক সৌন্দর্যেরই আনন্দ, এবং অবিমিশ্র কল্পনা সম্ভোগেরই আনন্দ—সৃষ্টির উৎকর্ষ এবং স্রষ্টার সৃজন শক্তির মহিমা উপলব্ধি করার আনন্দ। ক্রোচের প্রভাবে দার্শনিক এবং মনস্তাত্ত্বিক ব্যাখ্যার পাশাপাশি, শিল্পতাত্ত্বিক ব্যাখ্যার প্রবণতা মাথা তুলে দাঁড়াতে চেষ্টা করে। কিন্তু প্রতিভানবাদের ক্রমবর্ধমান প্রতিষ্ঠা সত্ত্বেও শৈল্পিক আনন্দের ব্যাখ্যায় সমালোচকরা দর্শন, মনস্তত্ত্ব ও নীতির প্রভাব সম্পূর্ণ এড়াতে পারেননি—শৈল্পিক আনন্দকে যৌগিক অর্থাৎ নানাবিধ আনন্দের সমবায় বলে মনে করেছেন। শ্রদ্ধেয় থর্ণডাইক মহাশয়ের মতে শৈল্পিক আনন্দের মতো ট্র্যাজেডির আনন্দও একাধিক আনন্দবোধের সমষ্টি। তিনি বলেন—লৌকিক জগতে আমরা যেমন মানুষের আনন্দে, সুখে এবং জয়ে আনন্দ বোধ করি, তেমনি মানুষের শোক-দুঃখ-দুর্দশাতেও আকৃষ্ট হয়ে থাকি। ট্র্যাজেডি বেদনাদায়ক ঘটনা উপস্থাপিত করলেও আমাদের মনকে উৎসুক, মুগ্ধ ও আবিষ্ট করে। (In life we

are enormously in grief and suffering and disaster, as we are in joy, pleasure and success…………we are stirred by the painful emotions of our fellows as readily as by their pleasurable ones………and Tragedy dedicated to painful actions also interests, fascinates, absorbs us.) ট্র্যাজেডির আনন্দকে বিশ্লেষণ করে তিনি দেখিয়েছেন —উক্ত আনন্দ নিম্নলিখিত উপাদানের সংযোগে গঠিত।—

(১) ভাবমোক্ষণ (catharsis) (২) সহানুভূতিপ্রদর্শন-জনিত আত্মাভিনন্দন (egoistical satisfaction i.e. self-congratulation that comes with the exercise of sympathy) (৩) শৈল্পিক আনন্দ (aesthetic delight) (৪) অনন্তের সাক্ষাৎকার-জনিত বিস্মিত উল্লাস (exaltation due to vision of the eternal)

শ্রদ্ধেয় গিলবার্ট মারে মহাশয় তাঁর 'দি ক্লাসিকাল ট্র্যাডিশান ইন পোয়েট্রি' গ্রন্থের 'ড্রামা' নিবন্ধে ট্র্যাজেডির জন্ম ও স্বরূপ সম্বন্ধে উল্লেখযোগ্য আলোচনা করেছেন এবং প্রসঙ্গতঃ প্রশ্ন তুলেছেন—why do we enjoy it? তিনিও বলেন—ট্র্যাজেডির আনন্দ একাধিক ভাবের সমবায়ে উৎপন্ন। জিঘাংসাবাদকে খণ্ডন করে তিনি সিদ্ধান্ত করেছেন—ট্র্যাজেডির আনন্দের মূলে যেমন থাকে সনাতন ন্যায়বোধের ক্রিয়া (profounder scheme of values), তেমনি থাকে মৃত্যুর দেশেই মৃত্যুকে জয় করবার অভিযান এবং তেমনি থাকে সৌন্দর্যের উপভোগ। তাঁর মতে—"It must show beauty outshining horror, it must show human character somehow triumphing over death and it can create and maintain that illusion only by high and continuous and severe beauty of form"।

জন. এস্ স্মার্ট মহাশয় তাঁর বিখ্যাত 'ট্র্যাজেডি' প্রবন্ধে (১৯২২), Emile Faguet-প্রমুখ জিঘাংসাবাদীদের মতকে 'fundamentally cynical' বলে ঘোষণা করেছেন এবং বেদনাজনক ঘটনা কি করে আনন্দদায়ক হয় নিজে তার ব্যাখ্যা দিতে চেষ্টা করেছেন। তাঁর বক্তব্য এই যে ট্র্যাজেডি অলৌকিক সৃষ্টি, সেখানকার নর-নারী কেউই জীবন্ত নয়। সবই নাট্যকারের কল্পিত। ট্র্যাজেডি দর্শকের মনে আর যত আবেগই আসুক, সবচেয়ে প্রধান আবেগটি হচ্ছে—'admiration'। সে এক সময়ের জন্যও ভুলে না যে "book is only a book and a play is only a play." ঘটনাগুলি তার মনে যত আবেগ জাগাক, সব সময়েই সে সমালোচনা করতে থাকে এবং "the sense that he has just read a powerful and beautiful work animates his mind." ট্র্যাজেডি আনন্দ দেয় কেন?—এই প্রশ্নের উত্তর, স্মার্টের ভাষায়—"we see no real suffering and are seeking for literary value and literary beauty; that supreme interest is in the author's power and genius"—ট্র্যাজেডিতে আমরা কোন

বাস্তবিক দুঃখদুর্দশা দেখি না। সর্বদাই কাব্যিক মূল্য ও কাব্যিক সৌন্দর্য খুঁজি এবং স্রষ্টার সৃষ্টি-শক্তি ও প্রতিভাই আমাদের প্রধান উপভোগ্য হয়। বলা বাহুল্য, স্মার্টের উত্তরে কোন দার্শনিক বা মনস্তাত্ত্বিক সূত্রের অবতারণা করা হয়নি—বিশুদ্ধ শৈল্পিক সমাধানের চেষ্টাই ব্যক্ত হয়েছে।

অধ্যাপক ডিক্‌সন্ (W. Macneile Dixon) তাঁর 'ট্র্যাজেডি' নামক গ্রন্থের (১৯২৪) শেষ অধ্যায়ে নিজের সিদ্ধান্ত দিতে গিয়ে যা লিখেছেন তা থেকে এই অনুমানই করা যায় যে ট্র্যাজেডির আনন্দকে তিনি যেমন সরল বা একক শৈল্পিক আনন্দ বলে মনে করেন না, তেমনি নির্বচনীয় বলেও স্বীকার করেন না। তিনি বলেন—ট্র্যাজেডি আমাদের মধ্যে অসংখ্য ভাব (multitude of impressions) উদ্বোধিত করে—"we have pleasure in excitement itself, we have pleasure in the intellectual order imposed upon it by the artist, we have pleasure in imitation, in the representation of characters." তা ছাড়া দার্শনিক হিউম এবং অন্যান্য দার্শনিকরা যে সব ভাবের কথা বলেছেন তারাও বেশী কম থাকে। ট্র্যাজেডির আনন্দ ঐ সমস্ত ভাবের সমবায়ে উৎপন্ন অনির্বচনীয় একটি ভাবাবেগ।

অধ্যাপক ডিকসনের পরেই আই. এ. রিচার্ড মহাশয়ের সিদ্ধান্ত-বিশেষ উল্লেখযোগ্য এবং এই কারণেই উল্লেখযোগ্য যে রিচার্ড মহাশয়—'Principles of Literary Criticism'-গ্রন্থে (১৯২৫) শারীরবিজ্ঞানভিত্তিক মনস্তত্ত্বের সূত্র প্রয়োগ করে ট্র্যাজেডি-আনন্দ ব্যাখ্যা করার চেষ্টা করেছেন।

রিচার্ড প্রমুখ মনস্তত্ত্ববিদগণের কাছে দুঃখ হচ্ছে—'discordant vibration' অর্থাৎ 'equilibrium'এর ভার সাম্যের অভাব এবং সুখ বা আনন্দ হচ্ছে—concordant vibrations—"equilibrium between opposite forces", পরস্পরবিরুদ্ধ শক্তি বা আবেগের মধ্যে সামঞ্জস্য। সামঞ্জস্যের সদ্ভাবে আনন্দ, অভাবে বেদনা। রিচার্ড দেখিয়েছেন—ট্র্যাজেডিতে পরস্পরবিরুদ্ধ ভাবের সামঞ্জস্য ঘটে বলেই ট্র্যাজেডি আমাদের মনে আনন্দ বোধ জাগায়। শোচনা আকর্ষণধর্মী ভাব, ভয় বিকর্ষণধর্মী ভাব ; ট্র্যাজেডিতে এই দুই পরস্পরবিরুদ্ধ ভাবের এমন সমন্বয় ঘটে যা আর কোথাও দেখা যায় না। এই দুই ভাবের সমন্বয়ে যে আবেদনটি উৎপন্ন হয় তারই নাম 'ক্যাথারসিস্'। রিচার্ডের নিজের কথা উদ্ধৃত করা যাক—"What clearer instance of the balance or reconciliation of opposite and discordant qualities can be found than Tragedy ? Pity, the impulse to approach and terror, the impulse to retreat are brought in tragedy to a reconciliation which they find nowhere else, and with them who knows what other allied groups of equally discordant impulses ? Their Union in an ordered single response is the Catharsis by which Tragedy is recognised, whether Aristotle

meant anything of this kind or not....... This is the explanation of that sense of release, of repose in the midst of stress, of balance and composure given by tragedy". রিচার্ডের এই মনস্তত্ত্বভিত্তিক ব্যাখ্যাকে এফ. এল. লুকাস মহাশয় তীব্রভাবে সমালোচনা করেছেন এবং অনেকেই তাঁর সমালোচনার সঙ্গে একমত হয়েছেন। বলা বাহুল্য আই. এ. রিচার্ড মহাশয় 'aesthetic attitude"—বা শৈল্পিক বাসনার অস্তিত্ব উপেক্ষা করায় সত্য থেকে দূরে সরে গেছেন।

শ্রদ্ধেয় এফ. এল. লুকাস মহাশয়—ট্র্যাজেডি-গ্রন্থের (১৯২৮) 'ইমোশানাল এফেক্ট অফ ট্র্যাজেডি' অধ্যায়ে উল্লেখযোগ্য পূর্বাচার্যদের মত আলোচনা করার পর প্রশ্ন তুলেছেন—সমস্যাটির কোন সরল সমাধান নেই কি? (Is there no single answer to the problem?) তাঁর মতে— ট্র্যাজেডির উদ্দেশ্য বিশেষ এক প্রকার আনন্দ দেওয়া—আমাদের মনে যে সৌন্দর্যপিপাসা ও সত্যজিজ্ঞাসা আছে তাদের তৃপ্ত করা। জীবনকে স্বরূপে এবং বিচিত্ররূপে আমরা জানতে চাই এবং সেই চাওয়াকে মেটানোই ট্র্যাজেডির উদ্দেশ্য। তিনি বলেন— জীবনকে দেখাই একটা মস্ত বড় আনন্দ, সেই জীবন দেখতে যেমনই হোক না কেন। যাঁরা বলেন ট্র্যাজেডি দেখতে যাই আমরা ভাবমোক্ষণের জন্য তাঁদের সঙ্গে তিনি একমত নন। তাঁর ধারণা আমরা ট্র্যাজেডি দেখতে যাই বেশী করে আবেগ সম্ভোগ করার জন্যই। এই আবেগ-সম্ভোগের ভিতর দিয়ে আমরা জীবনকে বেশী করে উপলব্ধি করি এবং জীবনের রূপ ও সৃষ্টির সুষমা দেখে আমাদের সৌন্দর্যবোধ পরিতৃপ্ত হয়। লুকাসের সিদ্ধান্ত যে সম্পূর্ণ শৈল্পিক সমাধানের চেষ্টা নয়—'which pleases us······by the truth with which it is seen and the skill with which it is communicated' (৫৮ পৃঃ) বাক্যটি থেকেই বুঝা যায়। ট্র্যাজেডি একদিকে আমাদের সৌন্দর্যবোধ (love of beauty) এবং অন্যদিকে সত্যজিজ্ঞাসা (love of truth, of truth to life and about it) পরিতৃপ্ত করে এই সিদ্ধান্ত করায় ট্র্যাজেডির আনন্দকে নিছক শৈল্পিক আনন্দ বলে গণ্য করা হয়নি। অবশ্য এ কথাও ঠিক যে লুকাস শৈল্পিক বাসনার পরিতৃপ্তির দিকেই বেশী ঝোঁক দিয়েছেন। জীবনকে কতখানি সত্যরূপে দেখা হয়েছে এবং কতখানি দক্ষতার সঙ্গে ব্যক্ত করা হয়েছে—এই দুই শক্তির মধ্যেই শিল্পীর প্রতিভা নিহিত। সুতরাং ঐ দুই শক্তির আস্বাদন থেকে যে আনন্দ জন্মে তা আসলে শৈল্পিক আনন্দই।

অধ্যাপক এলারডাইস নিকল মহাশয়ের 'দি থিওরি অফ ড্রামা' (১৯৩১) গ্রন্থখানি নাট্যতত্ত্ব আলোচনার ক্ষেত্রে সুপ্রতিষ্ঠিত এবং বহুপ্রচলিত। বিংশ শতাব্দীর চতুর্থ দশক থেকে আজ পর্যন্ত এই গ্রন্থখানি নাটক সমালোচনায় বিশেষ প্রভাব বিস্তার করে আছে। সুতরাং অধ্যাপক নিকলের আলোচনা বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। অধ্যাপক নিকলও প্রশ্ন উত্থাপন করেছেন—"If Tragedy thus deals with misery what pleasure do we gain from it?"—ট্র্যাজেডির কারবার

দুঃখজনক ঘটনা নিয়ে অথচ ট্র্যাজেডি আনন্দ দান করে—এ কি ধরনের আনন্দ? প্রশ্নটির উত্তর দিতে গিয়ে অধ্যাপক নিকল নিম্নলিখিত সিদ্ধান্ত করেছেন :—

(ক) **ভাব-বিমোক্ষণ** (ক্যাথারসিস্)।

অধ্যাপক নিকলের ধারণা—এরিস্টটলের 'ক্যাথারসিস' ব্যাপারটিই প্রশ্নটির প্রথম উত্তর এবং উত্তরটিতে—'there is some truth'

(খ) **মহত্ত্ব বা মহৈশ্বর্য-চেতনা** (হিরোয়িক গ্র্যাঞ্জার)।

অধ্যাপকের ধারণা আনন্দের প্রথম এবং প্রধান কারণ—কোন-না-কোন চরিত্রে অসামান্য মহত্ত্বের—দীপ্ত পৌরুষমহিমার অস্তিত্ব।*

(গ) **নৈতিক মহত্ত্ববোধ** (দি ফিলিঙ অফ নোবিলিটি)।

অধ্যাপক নিকল বলেছেন—মহত্ত্ববোধের সঙ্গে নীতিবোধের যোগ থাকে, সুতরাং—"the question of nobility must be considered in close connection with the related question of morality".

(ঘ) **বিশ্বজনীনতা-বোধ** (সেন্স্ অফ ইউনিভার্সিলিটি)।

অধ্যাপক নিকল বলেন—পাত্র-পাত্রীর চরিত্র-মহত্ত্ব এবং অনুচ্চারিত নৈতিক উদ্দেশ্য থেকেই—"comes the greater part of the tragic relief" বটে, কিন্তু ঐ দুটিই সব কারণ নয়; বিশ্বজনীনতাও অন্যতম কারণ এবং 'বিশ্বজনীনতা' বলতে বুঝায়—"some form of contact with infinity"—অনন্তের চেতনা।

(ঙ) **কবিত্ব** (পোয়েটিকাল এফেক্ট)।

দুঃখজনক বা শোচনাজনক ঘটনার সহজ আবেদন বা আবেগ যে যে কারণে তিরোহিত হয় এবং হওয়ার ফলে আনন্দানুভবের প্রাধান্য ঘটে তাদের মধ্যে কবিত্ব অন্যতম।

(চ) **অহংকার-সংকোচ** (ভ্যানিটি অফ ভ্যানিটিজ-চেতনা)।

শোপেনহাওয়ারের মতটি নিকলের মতে—'not the least interesting' এবং পুরাতন এবং নূতন সব রকম নাটকেই এই ভাবটি পাওয়া যায়।

(ছ) **হিংসার আনন্দ** (ম্যালিসাস্ প্লেজার)।

উপসংহারে অধ্যাপক নিকল সিদ্ধান্ত করেছেন—আসল সত্য অবশ্য এই যে একক কোন উত্তর যথেষ্ট নয়। যখন নাট্যাভিনয়ে ট্র্যাজেডি রস পরিবেশন করা হয়, তখন আমাদের আবেগ এমনভাবে আন্দোলিত হয় আমাদের সত্তা এত উদ্দীপিত হয় যে একটি স্থায়ী ভাবকে কেন্দ্র করে বিচিত্র সঞ্চারী ভাব ও আবেগের পরম্পরা আমাদের মনকে অধিকার করে বসে। তখন মহত্ত্বের ও ঐশ্বর্যের মূর্তিগুলি নিয়তির এবং ব্যর্থ

* The first and undoubtedly the greatest reason for our pleasure derived from witnessing of a painful drama, the prime tragic relief, is the presence in someone or other of the characters of a lofty nobility a note of almost heroic grandeur. (১২৩ পৃঃ)।

চেষ্টার কাজগুলি, পুরুষকারের জয় এবং নিয়তির বিজয় এমন একাকার হয়ে অথচ সুসঙ্গত শিল্পের রূপে বিরাজ করে যে তার কোন নৈয়ায়িক বিশ্লেষণ চলে না।*

বলা বাহুল্য অধ্যাপক নিকল ট্র্যাজেডির-আনন্দকে নিছক 'শৈল্পিক আনন্দ' বলে স্বীকার করেননি ; একাধিক বাসনার পরিতৃপ্তির ফল বলে মনে করেছেন।

শুধু এই প্রশ্নটিরই উত্তর দেওয়ার উদ্দেশ্যে অধ্যাপক শ্রীযুক্ত প্রফুল্লকুমার গুহ মহাশয় ১৯৩২ খৃষ্টাব্দে 'ট্র্যাজিক রিলিফ'-নামে একখানি গ্রন্থ প্রকাশ করেছেন। তাঁর গ্রন্থের উদ্দেশ্য—তাঁর নিজেরই ভাষায়—"strange phenomenon of pleasure in pain"কে ব্যাখ্যা করা এবং সেই ব্যাখ্যা—"purely from a literary point of view"—বিশুদ্ধ শৈল্পিক দৃষ্টিকোণ থেকে ব্যাখ্যা। "The secret of tragic pleasure"-পরিচ্ছেদে গ্রন্থকার প্রথমেই 'ট্র্যাজিক রিলিফ' কথাটির তাৎপর্য নির্ধারণ করতে চেষ্টা করেছেন এবং এই সিদ্ধান্তে উপনীত হয়েছেন যে 'ট্র্যাজেডির-আনন্দকে' দুই শ্রেণীতে ভাগ করা চলে: এক—ভাববাচী বা সদাত্মক (পজিটিভ), দুই অভাববাচী—বা নঙাত্মক (নিগেটিভ)। ভাববাচী আনন্দ হচ্ছে সেই আনন্দ যা শিল্পকর্মের উৎকর্ষ উপকর্ষ বা মাধুর্য আস্বাদন করার ফলে উৎপন্ন হয়। আর অভাববাচী আনন্দ হচ্ছে সেই আনন্দ যা ট্র্যাজেডির ঘটনার স্বাভাবিক দুঃখ-সংবেদনার প্রতিষেধের ফলে উৎপন্ন হয়।

ভাববাচী আনন্দকে সংক্ষেপে আমরা 'শৈল্পিক আনন্দ' বলতে পারি। অধ্যাপক গুহের মতে—এই আনন্দের স্বরূপকে একটি সূত্রে নির্দেশ করা সম্ভব নয়। তবে অভাববাচী আনন্দের সূত্র নির্দেশ করা সম্ভব এবং সেই আনন্দ—"artistic relief of pain—without which the pleasure of tragedy cauld not be attained"—কবিকর্মের দ্বারা বেদনার প্রশমন। অধ্যাপক গুহের আসল বক্তব্য এই—ট্র্যাজেডির বিষয়বস্তু যত উদ্দীপকই হোক না কেন ঐ বিষয়বস্তুর অন্তর্নিহিত বেদনা যতক্ষণ উপস্থাপনা রীতির দ্বারা নিমজ্জিত না হচ্ছে ততক্ষণ তা কোনও আনন্দই দিতে পারে না। ট্র্যাজিক নায়কের কল্পনামহত্ত্ব, ট্র্যাজিক দ্বন্দ্বের রূপ, ঘটনা ও চরিত্রের সুষ্ঠু উপস্থাপনা এবং অন্যান্য বিষয় ট্র্যাজেডির ঘটনার স্বাভাবিক বেদনাকে প্রশমিত করে। ট্র্যাজেডি হচ্ছে—দ্বি-কক্ষ নাটক (double chamber drama)—যাতে "the impressions made by the outer events of the play and that produced by the unseen world within are set in a sort of conflict with each other, so that the depressing effect of the former is

* The truth is, of course, that no single answer to this question can possibly be adequate in itself. When there is provided for us in the theatre that "emotion proper to tragedy" our passions are so moved and our beings so aroused that a myriad of fleeting thoughts and impressions inextricably intertwined and vaguely oriented toward one central emotion, capture us, so that images of greatness and worth, of fatality and vain questionings, of triumph of will and domination of fate, appear so confusedly and yet harmonized by art as utterly to defy any logical analysis.

mitigated by the exalting influence of the latter." অধ্যাপক গুহ শৈল্পিক দৃষ্টিকোণ থেকে সমস্যাটির সমাধান করতে চেষ্টা করেছেন বটে কিন্তু বেদনা ও আনন্দের মধ্যে বিরোধ কল্পনা করায়, মনে হয়, মূল উদ্দেশ্য থেকে একটু দূরে সরে গেছেন। কারণ ট্র্যাজেডিতে বেদনা ও আনন্দের মধ্যে বিরোধের সম্পর্ক থাকে না এবং বেদনার প্রশমনের মাত্রা অনুপাতে আনন্দের মাত্রা বেশী হয় না ; বরং যত বেদনা তত আনন্দ—এই সূত্রই এ ক্ষেত্রে সত্য।

নানা মুনির নানা মত সংগ্রহ করার শেষে সংস্কৃত সাহিত্যশাস্ত্রের সমাধান প্রচেষ্টা উল্লেখ করতে চাই এবং দেখাতে চাই সাহিত্যদর্পণকার বিশ্বনাথ কবিরাজ বিশুদ্ধ শৈল্পিক দৃষ্টিকোণের পরিপ্রেক্ষিতে প্রশ্নটির মীমাংসা করতে চেষ্টা করেছেন। করুণরস আনন্দ দেয় কেন ?—এই প্রশ্ন উত্থাপন করে তিনি উত্তর দিয়েছেন :—

অলৌকিক বিভাবত্বং প্রাপ্তেভ্যঃ কাব্যসংশ্রয়াৎ
সুখং সঞ্জায়তে তেভ্যঃ সর্বেভ্যোঽপীতি কা ক্ষতিঃ।

অর্থাৎ ঘটনাগুলি স্বভাবে শোচনীয় হয়েও কাব্যসংশ্রয়ে অলৌকিক, সুতরাং তা থেকে সুখ সঞ্জাত হবে এতে ক্ষতি কোথায় ? দৃষ্টান্ত দিয়ে তিনি বলেছেন—'সুরতে দন্তঘাতাদিভ্য ইব সুখমেব জায়তে' অর্থাৎ দন্তঘাতাদি বেদনাদায়ক হওয়া সত্ত্বেও রতিক্রীড়ায় যেমন সুখ উৎপাদন করে, এও তেমনি। বিশ্বনাথের বক্তব্যের তাৎপর্য এই যে—দন্তঘাতাদি স্বরূপতঃ বেদনাজনক ব্যাপার বটে, কিন্তু যেহেতু তা সুরতক্রীড়ারূপ একটি বিশিষ্ট ক্রিয়ার বা মনোভঙ্গীর (attitude) পরিণতি হিসাবে ঘটে, ঐ বেদনা সুরতের সুখকেই পরিপুষ্ট করে। তেমনি করুণরসাত্মক নাটকের ভয়ানক ও করুণ ঘটনাও অলৌকিক বিভাবরূপে মনের কাছে উপস্থিত হয় বলে আনন্দদায়কই হয়। বিশ্বনাথের মতে সংশ্রয়ই (context) ঘটনার বেদনা ধর্মকে অর্থাৎ সংবেদনার প্রকৃতিকে নিয়ন্ত্রিত করে এই কারণেই লৌকিক সংশ্রয়ে যা বেদনাজনক অলৌকিক সংশ্রয়ে তাই আনন্দজনক হয়ে থাকে। মোট কথা দাঁড়াচ্ছে এই যে করুণরস আনন্দ দেয় এই কারণেই—যে বেদনাজনক ঘটনাগুলি লৌকিক সংশ্রয়ে না ঘটে কাব্য-সংশ্রয়ে ঘটে তথা পাঠকের বা দর্শকের কাব্যাস্বাদন-বাসনার বিষয়ীভূত—হয় অর্থাৎ ঐ বেদনাজনক ঘটনাগুলি ঐ বাসনা পূরণের উপাদান হিসাবেই গৃহীত হয়।

মীমাংসা ঃ মীমাংসায় প্রবৃত্ত হওয়ার মুখেই 'আনন্দ'—তত্ত্বের মূলসূত্র স্মরণ করা যেতে পারে এবং সেই সূত্রটি এই যে বাসনার পরিপূরণেই আনন্দ। একটু ব্যাখ্যা করে বললে—যেখানেই আনন্দ, বুঝতে হবে সেখানেই কোন-না-কোন বাসনা পরিতৃপ্ত হয়েছে। তারপর যেহেতু বাসনা মাত্রেই বিষয়ৈষণা—কোন কিছুকে পাওয়ার কামনা সেইহেতু প্রত্যেক এষণায় অহং-এর বিশেষ বিশেষ ভঙ্গী বা attitude প্রকাশ পায়—অহং বাঞ্ছিত বিষয়কে পাওয়ার জন্য ব্যগ্র হয় এবং পেয়ে আনন্দিত হয়। এই মূলসূত্র সামনে রেখে ট্র্যাজিডির-আনন্দ ব্যাখ্যা করতে গেলে এই সিদ্ধান্তই করতে হবে যে ট্র্যাজেডির আনন্দ সাধারণতঃ শিল্পবস্তু-কামনার পরিপূরণজনিত আনন্দ এবং বিশেষতঃ গুরুবিষয়াত্মক-শিল্প-চাহিদার পরিপূরণ। ট্র্যাজেডি পাঠ বা দর্শন করার সময়ে

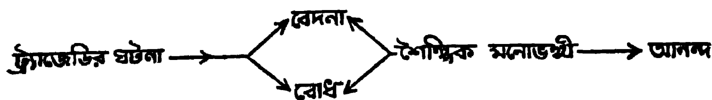
পাঠকের বা দর্শকের মনে বিশিষ্ট একটি ভঙ্গী (attitude) উপস্থিত হয়—পাঠক বা দর্শক ট্র্যাজেডি জাতীয় শিল্পবস্তু অর্থাৎ ভয়ানক ও করুণ রস আস্বাদন করবার জন্য প্রবণায়িত হয় এবং যে পরিমাণে তার ঐ শিল্পসম্ভোগ কামনা চরিতার্থ হয় সেই পরিমাণেই সে আনন্দ লাভ করে। ট্র্যাজেডি সম্ভোগে আমাদের চাহিদা—সংক্ষেপে গুরুবিষয়াত্মক রচনার—করুণ রসাত্মক রচনার—চাহিদা। এই চাহিদা যত চরিতার্থ হয় অর্থাৎ যত আমরা ভয়ানক করুণ ঘটনা দেখি এবং বেদনা বোধ করি, তত তা আমাদের কাছে উপভোগ্য হয়—আমরা আনন্দ বোধ করি। বিশুদ্ধ শৈল্পিক দৃষ্টিকোণ থেকে নিরীক্ষণ করলে দেখা যাবে, বেদনা ও আনন্দের মধ্যে কোন বিরোধ নেই—বেদনার প্রশমনের ফলে বা রূপান্তর ঘটার ফলে আনন্দের উদ্রেক ঘটে না অথবা ব্যক্তিগত কোন স্নায়বিক, মানসিক বা আত্মিক আরামের জন্য উক্ত আনন্দ জন্মে না। আগেই বলেছি—এ আনন্দ বেদনাদায়ক ঘটনার চাহিদা—গরিষ্ঠ বিষয়-বস্তুর রূপ দেখার চাহিদা—পরিপূরণের ফল।

এক্ষেত্রে, যত বেদনা যত গুরুত্ব—তত আনন্দ—এই নিয়মই কাজ করতে থাকে; স্থতরাং আনন্দের সঙ্গে বেদনার বিরোধের পরিবর্তে পরিপূরক সম্বন্ধই লক্ষিত হয়। পণ্ডিতগণ ট্র্যাজেডির মধ্যে বেদনা ও আনন্দের যে 'প্যারাডক্স' লক্ষ্য করেছেন, তার কারণ এই যে ট্র্যাজেডি বেদনাদায়ক ঘটনার উপাদানে তৈরী সাহিত্য-শিল্প—এই কথাটির সম্পূর্ণ তাৎপর্য তাঁরা উপলব্ধি করতে পারেননি এবং পারেননি বলেই বেদনার সঙ্গে আনন্দের বিরোধ কল্পনা করে, বেদনার প্রশমন বা রূপান্তরগ্রহণ প্রভৃতি প্রক্রিয়ার দ্বারা আনন্দের ব্যাখ্যা করতে চেষ্টা করেছেন। আমরা দেখাতে চেয়েছি যে বেদনার প্রশমনের বা রূপান্তর গ্রহণের ফলে আনন্দ জন্মে না বরং উল্‌টো কথাই সত্য—বেদনার তীব্রতার অনুপাতেই আনন্দের তীব্রতা দেখা দিয়ে থাকে। বেদনাই এখানে বাসনার বিষয়। স্থতরাং যত বেদনা তত বাসনার বিষয়সম্ভোগ বা পরিপূরণ এবং তত আনন্দ। কমেডির আনন্দের সঙ্গে ট্র্যাজেডির আনন্দের ঐক্য এবং পার্থক্য এই যে উভয়ই আসলে শৈল্পিক আনন্দ। তবে কমেডি লঘু বিষয়াত্মক কার্যের উপস্থাপনা এবং ট্র্যাজেডি গুরু-বিষয়াত্মক কার্যের—মানুষের শোচনীয় ভাগ্যবিপর্যয় ও দুঃখ-দুর্দশার উপস্থাপনা। কমেডির ঘটনাগুলি স্বরূপতঃ আনন্দদায়ক। ট্র্যাজেডির ঘটনাগুলি স্বরূপতঃ বেদনাদায়ক—এই যা পার্থক্য। ট্র্যাজেডি ভয়ানকক রুণ-ঘটনার, এক কথায় 'সিরিয়াস এ্যাকশানে'র উপস্থাপনা বলেই, ট্র্যাজেডির চাহিদার মধ্যে পরমার্থচিন্তা, জগৎ ও জীবন-রহস্যের ভাবনা, নৈতিক আদর্শচেতনা প্রভৃতি অন্তর্নিহিত থাকে এবং তা থাকে বলেই ট্র্যাজেডির আনন্দ পাঠকের বা দর্শকের ব্যক্তিগত কোন নৈতিক বা আধ্যাত্মিক বাসনার পরিপূরণ-জনিত আনন্দ নয়—গুরুত্বপূর্ণ বিষয়ের চাহিদা পূরণের আনন্দ। গুরু বিষয়ের চাহিদাকে আশ্রয় করেই ঐ সব বিষয় আমাদের কাছে উপভোগ্য তথা আনন্দদায়ক হয়।

পাঠকের বা দর্শকের ব্যক্তিগত জীবনরহস্য জিজ্ঞাসা বা আত্মার কোন নিগূঢ় বাসনা—অদৃষ্টের কাছে আত্মসমর্পণ, সামঞ্জস্য-বোধ আত্মবিলোপের ইচ্ছা প্রভৃতি—চরিতার্থ

করে বলেই ট্র্যাজেডি আনন্দদায়ক হয়, তা নয়, ট্র্যাজেডি যে জীবন-রহস্য জিজ্ঞাসা জাগায়, যে নৈতিক সমস্যার উত্থাপন ও সমাধান করতে চেষ্টা করে, সে সবই—গুরু বিষয়বস্তুর অঙ্গ বা উপাদান এবং উপাদান হয়েই আনন্দদায়ক হয়। বেদনা এবং ঐ সমস্ত বোধ উভয়ই গুরুবিষয়ক-শিল্প চাহিদা পরিপূরণ করে এবং চাহিদা-পূরণ-জনিত আনন্দই সৃষ্টি করে। এ কথা মিথ্যা নয় যে বেদনা ও বিভিন্ন বোধ এক হিসাবে ব্যক্তিগত এবং এই হিসাবেই ব্যক্তিগত যে পাঠক বা দর্শকের সংবেদনা-বন্ধেই বেদনা এবং বোধ-বন্ধেই বোধ জাগে। এই হিসাবে বেদনা বা বোধ ব্যক্তিস্পর্শশূন্য নয় এবং নয় যে তার বড় প্রমাণ ট্র্যাজেডির বেদনাজনক ঘটনার সংবেদনা। কিন্তু তাই বলে এ কথা সত্য নয় যে—ট্র্যাজেডির পাঠক বা দর্শক বেদনাকামী (ম্যাছোকিস্ট) বলেই বা তার ব্যক্তিগত জীবন-রহস্য-জিজ্ঞাসাদি পরিতৃপ্ত হয় বলেই সে আনন্দিত হয়। লৌকিক বা আলৌকিক যে কোন পরিস্থিতিতেই—ব্যক্তির বেদনাবন্ধ এবং বোধবন্ধ কাজ করবেই এবং স্বাভাবিক অনুভূতি এবং বোধ জাগবেই। তবে ঐ সব বেদনার ও বোধের শেষ হিসাব-নিকাশ নির্ভর করে ব্যক্তি কোন্ মনোভঙ্গী নিয়ে ঐ বেদনা বা বোধকে গ্রহণ করছে তার উপরে। পরিস্থিতি যেখানে লৌকিক সেখানে ব্যক্তি প্রতক্ষ্যভাবে ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ায় ব্যস্ত—সুখজনক ঘটনায় আনন্দিত, বেদনাদায়ক ঘটনায় ব্যথিত। কিন্তু পরিস্থিতি যেখানে অলৌকিক অর্থাৎ ব্যক্তি যেখানে শিল্পরস আস্বাদনের জন্য উৎসুক, সেখানে সব সুখ-দুঃখ-বেদনা এবং বোধ ব্যক্তিস্পৃষ্ট হওয়া সত্ত্বেও, শৈল্পিক বাসনার অধীন হয়ে পড়ে তথা অ-ব্যক্তিগত হয়ে দাঁড়ায়।

শৈল্পিক বাসনার অধীন হওয়ার অর্থ ঘটনাগুলি, সুখ দুঃখ অনুভূতি এবং বোধগুলি নিরপেক্ষতা হারিয়ে বিশেষ একটি বাসনার উপভোগ্য উপাদানে পরিণত হয়। ফলে সবরকম অনুভূতি এবং বোধ আনন্দময় একক পরিণাম লাভ করে এইভাবে ব্যক্ত করা যেতে পারে :



শৈল্পিক আনন্দে ব্যক্তি-বাসনার স্থান কি—এ সম্বন্ধে বিস্তারিত আলোচনা করবার অবকাশ এখানে নেই। আর এ কথাও ব্যাখ্যা ক'রে বুঝাতে হবে না যে উল্লিখিত আলোচনায় শৈল্পিক আনন্দের স্বরূপটি নিয়ে যে মতভেদ আছে তাকে যথেষ্ট আলোকিত করার চেষ্টা করা হয়েছে।

এই সমস্ত মতবাদের এক কোটিতে রয়েছে—বিশুদ্ধ শৈল্পিক সিদ্ধান্ত এবং অন্য কোটিতে আছে—ব্যক্তিবাসনাবাদী সিদ্ধান্ত (দার্শনিক বা নৈতিক বা জৈবিক মানসিক বৃত্তির পরিতর্পণকে আনন্দের হেতু বলে বিবেচনা করা) আর আছেন তাঁরা, যাঁরা মধ্যপন্থা অবলম্বন করেছেন—ট্র্যাজেডির আনন্দকে ব্যক্তিবাসনা-জনিত এবং শৈল্পিক

আনন্দের সংমিশ্রণ বলে মনে করেছেন। আমার সিদ্ধান্ত আমি 'মীমাংসা'র মধ্যে ব্যক্ত করতে চেষ্টা করেছি। সুতরাং এখানেই এই প্রসঙ্গের উপসংহার।

ট্র্যাজেডির শ্রেণীবিভাগ

অন্যান্য বিষয়ের আলোচনা যেমন এরিস্টটলের পোয়েটিকসকে ভিত্তি করেই করা হয়েছে, এক্ষেত্রেও তেমনি পোয়েটিকস থেকেই শুরু করছি। এরিস্টটল তাঁর পোয়েটিক্স গ্রন্থের ১৮শ পরিচ্ছেদে ট্র্যাজেডির যে শ্রেণীবিভাগ কল্পনা করেছেন তাতে চারটি শ্রেণী কল্পিত হয়েছে :

(১) **কম্‌প্লেক্‌স :** যে নাটকের গঠনে পরিস্থিতি-বিপর্যাস, প্রত্যভিজ্ঞান প্রভৃতি বিস্ময়জনক ঘটনার সমাবেশ বেশী থাকে (depending entirely on Reversal of situation and Recognition)।

(২) **প্যাথেটিক :** ভাবাবেগ (প্যাশান) জাগানোই যে নাটকের মুখ্য উদ্দেশ্য (where the motive is passion), দৃষ্টান্ত Ajax, Ixion।

(৩) **এথিকাল :** কোন নীতিকে প্রতিষ্ঠিত করাই যেখানে মুখ্য উদ্দেশ্য ("where motives are ethical) দৃষ্টান্ত Phthiotides, Peleus.........

(৪) **সিম্‌প্‌ল :** (কোন মন্তব্য নেই) অবশ্য এই শ্রেণীপরিকল্পনার শেষে তিনি লিখেছেন দৃশ্যপ্রাণ ট্র্যাজেডির কথা বাদ দেওয়া গেল "we here exclude the purely spectacular element exemplified by the Phorcides the Prometheus। এখন, দৃশ্যপ্রাণ ট্র্যাজেডি অন্যতম শ্রেণী হলে ট্র্যাজেডির শ্রেণী দাঁড়াচ্ছে মোট পাঁচটি।

লক্ষ্য করবার বিষয় এই যে এরিস্টটলের শ্রেণীবিভাগের ভিত্তি হয়েছে বৃত্তবন্ধ, রস বা ভাব এবং নীতি বা তত্ত্ব।

মোট কথা—এরিস্টটলের মতে ট্র্যাজেডি হতে পারে (ক) ঘটনামুখ্য (খ) রসমুখ্য (গ) নীতিমুখ্য এবং (ঘ) দৃশ্য মুখ্য। বৃত্ত বন্ধের ভিত্তিতে ট্র্যাজেডি—কম্‌প্লেকস্ এবং সিম্পিল এই দুই শ্রেণীতে বিভক্ত বটে কিন্তু দুয়েরই প্রাণ ঘটনাবিন্যাসের মধ্যে নিহিত। প্যাথেটিক-শ্রেণী রসমুখ্য বা ভাবমুখ্য, এথিকাল-শ্রেণী নীতিমুখ্য এবং যাতে দৃশ্যই প্রধান উপাদান তা দৃশ্যমুখ্য। এই প্রসঙ্গেই উল্লেখ করা দরকার যে কম্‌প্লেকস বা পারফেক্ট ট্র্যাজেডির বৈশিষ্ট্য নির্দেশ করতে তিনি যে যে উপাদানের কথা বলেছেন সেই উপাদানগুলি (পরিস্থিতি-বিপর্যাস, প্রত্যভিজ্ঞান প্রভৃতি) আসলে বিস্ময়-ভাবেরই উদ্দীপক। এই জাতীয় ট্র্যাজেডিতে fear বা pity তো থাকেই অধিকন্তু থাকে—'wonder'; অর্থাৎ এই শ্রেণীর ট্র্যাজেডিতে ভয়-শোচনা এবং বিস্ময় এই তিনটি ভাবের সংমিশ্রণ ঘটে এবং বিস্ময়ের মাত্রা বেশী থাকে বলে শোচনা চিত্তকে বিগলিত করতে পাবে না। মনে হয়, পরবর্তীকালে অধ্যাপক নিকল হাই ট্র্যাজেডির লক্ষণ নিরূপণে এরিস্টটল কৃত শ্রেণীবিভাগের কম্‌প্লেকস্-ট্র্যাজেডির স্বরূপের দিকেই দৃষ্টি নিবদ্ধ করেছেন।

দ্বিতীয়তঃ, এরিস্টটল বিচার করে দেখেছেন যে, উদ্দীপক ঘটনা দ্বারা শোচনা আবেগে পরিণত হয়ে চিত্তকে বিগলিত করলেও ট্র্যাজেডি-বোধের সঙ্গে যুক্ত থাকা পর্যন্ত তা ট্র্যাজেডিরই উপাদান। 'প্যাথেটিক' ও 'ট্র্যাজিক' পরস্পর বিরুদ্ধ নয়—প্যাথেটিক ট্র্যাজিকেরই একটি প্রজাতি।

তৃতীয়তঃ, তিনি দৃশ্যপ্রাণ ট্র্যাজেডিকে পাংক্তেয় না করে, ট্র্যাজেডির উপাদান হিসাবে দৃশ্যের বড় মূল্য দেননি। তাঁর কাছে, দৃশ্য দ্বারা ভয়ানক বা করুণ রস সৃষ্টির চেষ্টা অতি অধম উপায় অবলম্বন করা। অবশ্য তিনি নাট্যকারদের কোন একটি উপাদানকে প্রধান না করে সব কয়টি উপাদানের সম্প্রয়োগ করার দিকে লক্ষ্য রাখতে বলেছেন। নাটকে ঘটনা বৈচিত্র্য, রস, নীতি এবং দৃশ্য—সব উপাদানেরই সমাবেশ থাকাই কাম্য। এ কথাও স্মরণীয় যে এরিস্টটলের আলোচনার মধ্যে পরবর্তীকালের 'হরর ট্র্যাজেডি' শ্রেণীর এবং 'মেলোড্রামা'র বীজ পাওয়া যায়। মেলোড্রামার স্বরূপ আলোচনা প্রসঙ্গে এ সম্বন্ধে যথেষ্ট আলোচনা করা হয়েছে, এখানে শুধু এই কথাটিই বলতে চাই যে দৃশ্যের অতি প্রাধান্য ট্র্যাজেডির অন্তরাত্মাকে যে ক্ষুণ্ণ করতে পারে—রসবিকৃতি ঘটাতে পারে, এরিস্টটল সে বিষয়ে অবহিত ছিলেন। তাঁর মতে, দৃশ্য দ্বারা ভয়ানক মিশ্র করুণরস সৃষ্টি করতে থেয়ে যাঁরা বীভৎস—ভয়ানক রস সৃষ্টি করেন, তাঁরা ট্র্যাজেডির রসের মর্ম জানেন না।

মধ্যযুগের অন্ধকারের অবসানে রেনেসাঁস-যুগের আরম্ভ। এই যুগে ইয়োরোপের নানা দেশে নতুন করে সাহিত্যতত্ত্ব নিয়ে আলোচনা শুরু হয়েছিল এবং পোয়েটিক্সের টীকা-ভাষ্য রচনা করা যেন পাণ্ডিত্যের নিদর্শন হয়ে দাঁড়িয়েছিল। এ সময়ে এরিস্টটলের শ্রেণী-বিভাগের বিরুদ্ধে কোন সমালোচনা হয়নি বা কোন নতুন শ্রেণী-পরিকল্পনাও কেউ করেননি। কাব্যতত্ত্ব বিশেষজ্ঞ সিড্‌নি তাঁর 'ডিফেন্‌স্‌ অফ পোয়েজি'-গ্রন্থে (১৫৯৫) আদর্শ ট্র্যাজেডি সম্বন্ধে যেটুকু মন্তব্য করেছেন—(ট্র্যাজেডির উদ্দেশ্য 'admiration and commiseration' সৃষ্টি করা) তাতে পরবর্তীকালের হাই ট্র্যাজেডির পূর্বাভাষ পাওয়া যায় বটে কিন্তু শ্রেণী-বিভাগের উপরে কোন আলোকপাত করে না।

তারপর Francois He'delin Abbe' D'Aubignac তাঁর La pratique du theatre (Tra'ns—The whole Art of the stage—১৬৮৪)-প্রবন্ধে ট্র্যাজেডিকে—যে ঘটনামুখ্য, রস-মুখ্য এবং মিশ্র—এই তিনভাগে ভাগ করেছেন তা'ও নতুন কিছু নয়। তাঁর মতে—প্রথম শ্রেণীর বৈশিষ্ট্য হচ্ছে এই যে "The first consists, of incidents, intrigues and new events, when almost from act to act there is some sudden change upon the stage which alters all the face of affairs......all which gives a marvellous satisfaction to the spectators ; it being a continual diversion accompanied with an agreeable expcetation of what the event will be." বলা বাহুল্য এই শ্রেণীর নাটকের প্রাণ ঘটনার উদ্দীপনা ও

আকস্মিকতার মধ্যেই নিহিত। দ্বিতীয় শ্রেণী—রসপ্রধান। —The second sort of subjects are of those raised out of passions, when out of a small fund the poet does ingeniously draw great sentiments and noble passions. অর্থাৎ এই শ্রেণীর উদ্দেশ্য ভাবের উদ্রেক করা। তৃতীয় শ্রেণী—মিশ্র। ঘটনার এবং ভাবের সংমিশ্রণ—Compound of incidents and passions. তারপর, সেণ্ট এভরিমণ্ড (ডি লা ট্র্যাজেডি এনসিয়েনে এং মডার্নে—১৬৭২) প্রাচীন ও আধুনিক ট্র্যাজেডির রস-বৈশিষ্ট্য আলোচনা করছেন ; লিখেছেন—প্রাচীনকালে ট্র্যাজেডি যে ভয়োদ্রেক করত তা ছিল—'superstitious terror'। আধুনিকদের কাছে ভয় হচ্ছে—'an agreeable uneasiness', আর আধুনিকদের 'পিটি'—'accompanied with vigorous admirations'। এখানে লক্ষ্য করবার বিষয় এই যে—'admiration' ধীরে ধীরে ট্র্যাজেডির রসে অধিকার বিস্তার করতে আরম্ভ করেছে। পরবর্তীকালে ট্র্যাজিক থেকে 'প্যাথেটিক'কে পৃথক করবার যে প্রবৃত্তি দেখা দিয়েছিল তার সূচনা বা অস্পষ্ট আবেগ এখানেই পাওয়া যাচ্ছে।

ড্রাইডেনে এসে আমরা শ্রেণীবিভাগের বিষয়ে একটু নতুন নির্দেশ পাই। 'ট্রয়লাস এ্যাণ্ড ক্রেসিডা'র ভূমিকায় তিনি ট্র্যাজেডির শ্রেণীবিভাগ সম্বন্ধে যে কথা বলেছেন—তা থেকে এই সিদ্ধান্ত করা যায় যে রসের প্রাধান্যের ভিত্তিতে ট্র্যাজেডিকে তিন শ্রেণীতে ভাগ করা যায়—একটিতে বিস্ময়ের প্রাধান্য, একটিতে ভয়ের প্রাধান্য এবং একটিতে শোচনার প্রাধান্য। তিনি দেখিয়েছেন কোনও নাট্যকার যেমন শেকস্পীয়র 'moves more terror' কোনও নাট্যকার যেমন ফ্লেচার 'more compassion'। মোটকথা ড্রাইডেনের মতে ট্র্যাজেডি তিন প্রকার—বিস্ময়প্রধান, ভয়প্রধান এবং শোচনা। প্রধান কালক্রমে এই শ্রেণীগুলিরই ইংরেজি নাম হয়েছে হিরোয়িক ট্র্যাজেডি, হরর ট্র্যাজেডি এবং প্যাথেটিক ট্র্যাজেডি।

অষ্টাদশ শতাব্দীর গোড়ার দিকে ভলতেয়ার He'rode et Meriamneর (১৭২৫) ভূমিকায় ট্র্যাজেডিকে, বিষয়বস্তুর প্রকৃতির ভিত্তিতে, দুই শ্রেণীতে ভাগ করতে চেষ্টা করেছেন। তাঁর মতে—"All tragic pieces are founded either on the interest of a nation or on the particular interest of princes." অর্থাৎ সমস্ত ট্র্যাজেডি জাতি-স্বার্থের অথবা ব্যক্তিস্বার্থের ভিত্তির উপরে প্রতিষ্ঠিত। এই হিসাবে, ট্র্যাজেডি দুই শ্রেণীতে বিভক্ত : এক ঐতিহাসিক ট্র্যাজেডি, যেখানে জাতির ইতিহাস বা দ্বন্দ্বের কথা উপস্থাপিত ; দুই—পারিবারিক বা গার্হস্থ্য ট্র্যাজেডি—যেখানে "the whole interest is confined to the family of the hero"।

ট্র্যাজেডির শ্রেণীবিভাগকে প্রত্যক্ষভাবে প্রভাবিত না করলেও, দেনিস্ দিদেরো নাট্যসাহিত্যের যে শ্রেণীবিভাগ কল্পনা করেছিলেন, তা পরোক্ষভাবে ট্র্যাজেডির শ্রেণীবিভাগে প্রভাব বিস্তার করেছিল। আগেই বলা হয়েছে—দিদেরোর পরিকল্পনায় নাটকের এক মেরুতে কমেডি অন্য মেরুতে ট্র্যাজেডি এবং এই দুই মেরুর মধ্যে একাধিক শ্রেণী বর্তমান। ট্র্যাজেডি ও কমেডির মাঝখানে যেমন 'সিরিয়াস ড্রামা',

তেমনি সিরিয়াস ড্রামা ও কমেডির মাঝখানেও অন্য এক শ্রেণী সম্ভব; আবার ট্র্যাজেডি ও সিরিয়াস ড্রামার মধ্যেও নতুন এক শ্রেণীর অস্তিত্ব সম্ভব। দিদেরো দূরদৃষ্টিবলে দেখতে পেয়েছিলেন—নাট্যবিবর্তনে এমন এক শ্রেণীর থিয়েটারের উদ্ভব হবে যেখানে 'নৈতিক সমস্যাসমূহ' আলোচিত হবে (বার্নার্ড শ' মহাশয়ের Discussion-drama দিদেরোর ভবিষ্যৎবাণীকে সফল করেছে) এবং তাদের বলা যাবে—'moral drama'। এ ছাড়াও আর এক শ্রেণীর নাটক—দার্শনিক নাটক (philosophical drama) সম্ভব। অধিকন্তু দিদেরো নাটককে উপাদানের আধিক্য-অনুসারে শ্রেণী বিভক্ত করতে চেষ্টা করেছিলেন এবং নাটককে ঘটনামুখ্য নাটক (play of incident) এবং চরিত্রমুখ্য (play of character) এই দুই শ্রেণীতে ভাগ করেছিলেন।

বুমারশেই (Essai sur le genre dramatique serieux—1767) ট্র্যাজেডির সঙ্গে সিরিয়াস ড্রামার পার্থক্য দেখাতে যেয়ে, ট্র্যাজেডির মধ্যে দুটি শ্রেণী কল্পনা করেছেন—এক প্রাচীন, নিয়তি প্রধান ট্র্যাজেডি—'tragedy of destiny', দুই—পুরুষকারপ্রধান ট্র্যাজেডি (heroic tragedy)। 'সিরিয়াস ড্রামা'কে, 'ট্র্যাজি-কমেডি', 'বুর্জোয়া ট্র্যাজেডি' এবং 'টিয়ারফুল কমেডি' এই তিন নামের কোন্ নামটি দিলে সঙ্গত হবে তা তিনি স্থির করতে পারেননি বটে, কিন্তু 'বুর্জোয়া ট্র্যাজেডি' নামটির মধ্যে যে ইঙ্গিতটি ফুটে উঠেছে তা উপেক্ষণীয় নয়। 'বুর্জোয়া ট্র্যাজেডি'কে—ট্র্যাজেডির তৃতীয় শ্রেণী হিসাবে গণ্য করলে নিশ্চয়ই ভুল করা হবে না। 'ক্লাসিকাল' এবং 'নিও-ক্লাসিকাল' যুগের ট্র্যাজেডিতে উচ্চ শ্রেণীর ব্যক্তিরাই ট্র্যাজেডির নায়ক-নায়িকা (শুধু এলিজাবেথের যুগের—'আর্ডেন অফ ফেবারশাম্', 'এ ইয়োর্কশায়ার ট্র্যাজেডি'—ব্যতিক্রম) হয়ে এসেছে। অষ্টাদশ শতাব্দীতে মধ্যবিত্তদের জীবন সামাজিক গুরুত্ব এবং ট্র্যাজেডির নায়ক হওয়ার যোগ্যতা লাভ করে। ফলে পৌরাণিক ও ঐতিহাসিক ট্র্যাজেডির পাশে নতুন এক শ্রেণীর ট্র্যাজেডি (বুর্জোয়া ট্র্যাজেডি) এসে স্থান অধিকার করতে থাকে।

উনবিংশ শতাব্দীতে নাট্যতত্ত্ব বিষয়ে প্রচুর আলোচনা হয়েছে। জার্মানীর গ্যেটে, শ্লেগেল, ফ্রেতাগ প্রভৃতি ফ্রান্সের হিউগো ডুমা ফিল, সার্সি, জোলা, ব্রুনেতিয়ে (মেতার্লিঙ্ক) প্রভৃতি ইংলণ্ডের কোলরিজ, ল্যাম্ব, হ্যাজলিট, বার্নার্ড শ' নাটকের বিভিন্ন সমস্যা নিয়ে অনেক আলোচনা করেছেন। এঁদের আলোচনা ট্র্যাজেডির শ্রেণী-বিভাগকে পরোক্ষভাবে যথেষ্ট প্রভাবিত করেছে। বিশেষতঃ ব্রুনেতিয়ের এবং মেতার্লিঙ্কের আলোচনায় যে দুটি ভিন্নমুখী প্রবৃত্তি ব্যক্ত হয়েছে তার প্রভাবে ট্র্যাজেডির সংজ্ঞা ও স্বরূপের ধারণায় সংলক্ষ্য পরিবর্তন এনেছে। উনবিংশ শতাব্দীর শেষ দশকে—১৮৯৮ খৃষ্টাব্দে মোল্টন মহাশয়, তাঁর বিখ্যাত 'এন্সিয়েণ্ট ক্লাসিকাল ড্রামা' গ্রন্থে, ক্লাসিকাল এবং রোমান্টিক ধর্মের ভিত্তিতে ট্র্যাজেডিকে দুই শ্রেণীতে ভাগ করতে চেষ্টা করেছেন—প্রাচীন গ্রীস-রোমের ট্র্যাজেডিকে 'ক্লাসিকাল' শ্রেণীর এবং শেক্স-পীয়রের ট্র্যাজেডিকে 'রোমান্টিক' শ্রেণীর অন্তর্ভুক্ত করেছেন। তাঁর মতে রোমান্টিক

নাটক, এক কথায়—'the marriage of drame and story' এবং আধুনিক নাটকের প্রধান রূপ মোটামুটি দুটি—এক—'action-drama', দুই—'passion-drama'।

বিংশ শতাব্দীর গোড়াতেই অধ্যাপক C. E. Vaughan, ট্র্যাজেডির শ্রেণী-বিভাগেরই উপরে একখানি বই লিখেছেন। বইখানির নাম—'টাইপস্ অফ্ ট্র্যাজিক ড্রামা' (১৯০৬)। গ্রন্থের ভূমিকাতেই অধ্যাপক লিখেছেন—প্রায় সকলেই স্বীকার করেন, ট্র্যাজেডি দুই প্রধান শ্রেণীতে বিভক্ত এক—ক্লাসিকাল, দুই 'রোমান্টিক'। এ কথাও সকলে জানেন যে এই দুই জাতির প্রত্যেকেরই মধ্যে একাধিক উপজাতি রয়েছে। ক্লাসিকাল ট্র্যাজেডির শ্রেণীর মধ্যে যেমন গ্রীক ও লাতিন ট্র্যাজেডি রয়েছে, তেমনি আধুনিক ইতালীয় ও ফরাসী নাটকও এবং গেটের ও শিলারের কোন কোন রচনাও রয়েছে। তেমনি রোমান্টিক-শ্রেণীর মধ্যে, স্পেনীয়, শেক্‌সপীরীয়, গেটে-শিলার-ব্রাউনিং-হিউগো প্রভৃতির নাটক অন্তর্গত। যদিও ইবসেনের নাটকের জন্য পৃথক নামকরণ করতে বাধ্য হয়েছেন, তবু, ইবসেনের 'রিয়েলিস্টিক ট্র্যাজেডি'কে রোমান্টিক ধারারই বিশেষ একটি পর্যায় হিসাবে গণ্য করেছেন। সে যাই হোক, অধ্যাপক দেখিয়েছেন—বিষয়বস্তুর এবং রসের প্রকৃতির ভিত্তিতে নানা উপশ্রেণী কল্পনা করা সম্ভব। যে ট্র্যাজেডিতে প্যাথোসের মাত্রা বেশী তাকে তিনি প্যাথেটিক ট্র্যাজেডি বলেছেন এবং ঐতিহাসিক ট্র্যাজেডিগুলিকে—'ব্যক্তিগত ট্র্যাজেডি' (individual tragedy) এবং 'গোষ্ঠীগত ট্র্যাজেডি' (brings the corporate as distinct from the individual life of man upon the stage.) এই দুই শ্রেণীতে ভাগ করেছেন। তারপর ব্রাউনিং এবং মেতার্লিঙ্কের ভাবাবেগমগ্ন অবাস্তব নাটকের মধ্যে তিনি নূতনতর একটি প্রজাতি আবিষ্কার করেছেন। এই সব সাংকেতিক নাটকে চরিত্রের সূক্ষ্ম গতি দেখানো উদ্দেশ্য নয়; চরিত্র ধরাবাঁধা—'টাইপ' এবং নাটকের রসকেন্দ্র থাকে ভাবদ্বন্দ্বের মধ্যে—'bare opposition of type to type'এর মধ্যে। এই সব নাটকে শুধু যে 'action'ই থাকে না তা নয়, কোনরূপ motionও থাকে না। ঘটনা বা ক্রিয়ার মধ্যে নয়—আত্মার সূক্ষ্ম ক্রিয়ার মধ্যেই নাটকের আকর্ষণ-কেন্দ্র অবস্থান করে। অতীন্দ্রিয় সত্তার অনির্বচনীয় উপলব্ধিকে ব্যক্ত করাই এই সব নাটকের মুখ্য উদ্দেশ্য। অধ্যাপক ভগন্, ইবসেনের রচনায় মাটির মানুষের যে রূপ ব্যক্ত হয়েছে, তাকে 'real' না বলে 'actual' বলতে ইচ্ছুক। 'রিয়েলিজম' বলতে বুঝায়—লেখকের বিশেষ এক প্রকার মনোভঙ্গী (attitude)—পরিবেশ ও জীবনের ঘটনাকে যথাযথ এবং পুঙ্খানুপুঙ্খরূপে উপস্থাপিত করার প্রবৃত্তি। অতএব যিনি রিয়েলিস্ট, তিনি—'more mysterious, the more impalpable elements of human character'—বর্জন করবেন এবং তার পরিবর্তে, সমসাময়িক চরিত্র ও ঘটনাকেই উপস্থাপ্য বিষয় হিসাবে গ্রহণ করবেন। এই দিক থেকে দেখলে ইবসেনকে ঠিক রিয়েলিস্ট বলা চলে না, কারণ—সাংকেতিকতা এবং ভাবাদর্শ প্রতিষ্ঠিত করার উদ্দেশ্যই ইবসেনের মধ্যে বিশেভাবে লক্ষ্য করা যায়।

আর মত-সংগ্রহ না করে এবার আমরা অধ্যাপক নিকল মহাশয়ের 'টাইপস অফ ট্র্যাজেডি' পরিচ্ছেদে যে শ্রেণীবিভাগ করা হয়েছে তার পরিচয় দিতে পারি। এই পরিচ্ছেদে অধ্যাপক নিকল নিম্নলিখিত শ্রেণীর উল্লেখ করেছেন :—

১। **গ্রীক ট্র্যাজেডি**—'কোরাস' এবং 'ঐক্য' বৈশিষ্ট্য।

২। **এলিজাবেথান ট্র্যাজেডি**—(ক্রনিকিল্-হিস্ট্রি-টাইপ। মার্লো এবং শেক্‌সপীয়রের নাটক নিদর্শন)

৩। **হিরোয়িক ট্র্যাজেডি**—(প্রেম ও কর্তব্যের মধ্যে দ্বন্দ্ব উপস্থাপনা করা হয়। কর্নেই-রাসিনের নাটক নিদর্শন)

৪। হরর ট্র্যাজেডি

৫। ডোমেস্টিক ট্র্যাজেডি

শ্রেণীবিভাগ মীমাংসা

এরিস্টটল থেকে অধ্যাপক নিকল পর্যন্ত ট্র্যাজেডির শ্রেণীবিভাগ বিষয়ে যে সংক্ষিপ্ত ইতিহাস দেওয়া হয়েছে, তার উপর নির্ভর করে এ কথা বলা যেতে পারে যে কোনও সমালোচকই শ্রেণীবিভাগে বৈজ্ঞানিক শৃঙ্খলাবোধের পরিচয় দিতে পারেননি। এক্ষেত্রে বৈজ্ঞানিক শৃঙ্খলাবোধের পরিচয় বলতে আমি এই বলতে চাই যে, যে যে বিভাজকের ভিত্তিতে শ্রেণীবিভাগ সম্ভব সেই সেই ভিত্তিতে পরিপাটি শ্রেণীবিভাগ করবার চেষ্টা করা। কারো মধ্যেই—এমন কি বিংশ শতাব্দীর অধ্যাপক নিকলের 'থিওরি অফ ড্রামা'-গ্রন্থেও পরিপাটি শ্রেণীবিভাগ পাওয়া যায় না। এখানে আমি বিশেষ বিশেষ বিষয়কে ভিত্তি হিসাবে ব্যবহার করে—একটি পরিপাটি শ্রেণীবিভাগ পরিকল্পনা করছি এবং পূর্বাচার্যদের বিভিন্ন পরিকল্পনার সংযোগে একটি নতুন ও সম্পূর্ণ পরিকল্পনা তৈরি করছি।

প্রথমতঃ ভাব-প্রাধান্যের ভিত্তিতে ট্র্যাজেডিকে আমরা নিম্নলিখিত শ্রেণীতে ভাগ করতে পারি :—

(ক) বিস্ময়প্রধান বা 'হাই ট্র্যাজেডি'

(খ) ভয়প্রধান বা 'হরর ট্র্যাজেডি'

(গ) শোচনাপ্রধান বা 'প্যাথেটিক ট্র্যাজেডি'

দ্বিতীয়তঃ কাহিনীর উৎসের ভিত্তিতে—

(ক) পৌরাণিক

(খ) ঐতিহাসিক বা ঐতিহাসিককল্প ট্র্যাজেডি

(গ) সামাজিক ট্র্যাজেডি

(ঘ) গার্হস্থ্য ট্র্যাজেডি

তৃতীয়তঃ বিষয়বস্তুর ভিত্তিতে—

(ক) ধর্ম-বিষয়ক বা 'মরাল ট্র্যাজেডি'

(খ) অর্থ-বিষয়ক বা 'ইকনো-পোলিটিকাল ট্র্যাজেডি'

(গ) কাম-বিষয়ক বা 'প্যাশান-ট্র্যাজেডি'
(ঘ) মোক্ষ-বিষয়ক বা 'রিলিজিয়াস ট্র্যাজেডি'
(ঙ) প্রতিহিংসা-বিষয়ক বা 'রিভেন্‌জ ট্র্যাজেডি'
(চ) ষড়যন্ত্র-বিষয়ক বা 'কনস্‌পিরেসি ট্র্যাজেডি'

ইত্যাদি।

চতুর্থতঃ বৃত্তগঠন-বৈশিষ্ট্যের ভিত্তিতে—

(১) ক্লাসিকাল বা ঐক্যনিষ্ঠ
(২) রোমান্টিক বা বৈচিত্র্য-প্রবণ

পঞ্চমতঃ উপস্থাপন-রীতির বৈশিষ্ট্যের ভিত্তিতে নিম্নলিখিত শ্রেণী কল্পনা করা যায় :—

(ক) বাস্তবিককল্প (রিয়েলিস্টিক)
(খ) আদর্শায়িত (আইডিয়ালিস্টিক)
(গ) সাংকেতিক (সিমবলিস্টিক)

ষষ্ঠতঃ উপসংহারের প্রকৃতিকে ভিত্তি করে ট্র্যাজেডিকে বিয়োগান্তক এবং মিলনান্তক—এই দুই শ্রেণীতে ভাগ করা যেতে পারে।

ট্র্যাজেডির উপসংহার

ট্র্যাজেডির উপসংহার বলতে সাধারণতঃ বিয়োগান্ত পরিণতি বুঝায় বটে এবং যেখানে বিয়োগান্ত পরিণাম অর্থাৎ নায়ক-নায়িকার বিচ্ছেদ, মৃত্যু বা ঐরূপ কোন শোচনীয় পরিণাম না ঘটে সেখানে নাটককে ট্র্যাজেডি আখ্যা দিতে মন সরে না বটে; কিন্তু ট্র্যাজেডির বিবর্তন লক্ষ্য করতে গেলে দেখা যাবে যে সবক্ষেত্রেই বিয়োগান্ত উপসংহার বা মারাত্মক পরিণতি অপরিহার্য বলে বিবেচিত হয়নি। গ্রীক ট্র্যাজেডির উপসংহার যে সব ক্ষেত্রে যথার্থ বিয়োগান্ত নয় তা। গ্রীক নাটকগুলি এবং এরিস্টটলের পোয়েটিকসের মন্তব্য বিশ্লেষণ করলেই—বুঝতে পারা যায়। গ্রীকদের কাছে উপসংহারের চেয়ে ভিতরকার ঘটনার প্রকৃতিই আসল বিচার্য বিষয় ছিল—এমন অনুমান করবার অবকাশ আছে। গ্রীক ট্র্যাজেডির একাধিক নাটককে শান্ত-সমাধানে শেষ হতে দেখা যায়। দারুণ ও করুণ ঘটনার ঝড়-ঝাপটার পরে এই সব নাটকে অভিশপ্ত জীবনের অভিশাপ-মুক্তি ঘটেছে। এরিস্টটল ইউরিপিডিসের নাটক সম্বন্ধে মন্তব্য করতে যেয়ে যা লিখেছেন তা থেকেও এমন অনুমান সম্ভব—গ্রীক নাটকের অনেকগুলিতে 'unhappy ending' থাকলেও, কোন কোন নাটকের উপসংহার 'unhappy' ছিল-না। অবশ্য এরিস্টটলের মতে বিষাদান্তক উপসংহারই—'right ending'.

মহাকবি দান্তের মতে—ট্র্যাজেডির উপসংহার হবে—'foul and horrible' (বীভৎস ও ভয়ানক)—"Tragedy in its beginning is admirable and quiet in its ending or catastrophe foul and horrible......Tragedy is, then, as it were, a goatish song, that is foul like a goat, as doth

appear in the tragedies of Seneca"—(Epistola XI 1318)। দান্তের ধারণা ছিল এই যে কমেডির আরম্ভ হবে সংক্ষুব্ধ এবং উপসংহার হবে শান্ত, আর ট্র্যাজেডির আরম্ভ হবে শান্ত, কিন্তু উপসংহার ভয়ংকর ও বিপত্তিময়।

রেনেসাঁস যুগে সীজার স্ক্যালিগের 'পোয়েটিকস্' গ্রন্থে (১৫৬১) যে সিদ্ধান্ত করেছেন তা গ্রীক ট্র্যাজেডির দিকে লক্ষ্য রেখেই করেছেন বলে মনে হয়। তাঁর সিদ্ধান্ত—"Hence it is by no means true as has hitherto been taught that an unhappy issue is essential to tragedy. It is enough that the play contain horrible events." অর্থাৎ ট্র্যাজেডির জন্য বিষাদাত্মক উপসংহার অপরিহার্য—এই প্রচলিত। ধারণা ঠিক নয়। নাটকের মধ্যে ভয়ংকর ঘটনা থাকলেই যথেষ্ট।

এই সময়ের সর্বাপেক্ষা উল্লেখযোগ্য সমালোচক লোডোভিকো কস্টেলভেত্রো। ট্র্যাজেডির উপসংহার বিষয়ে আলোচনা করতে যেয়ে তিনি যা বলেছেন তার মধ্যে নতুনত্ব আছে। তিনি বলেছেন—কমেডিরই মতো ট্র্যাজেডির উপসংহার আনন্দদায়ক বা দুঃখজনক হতে পারে। ট্র্যাজেডির আনন্দজনক উপসংহার ঘটে সেখানেই যেখানে নায়ক বা তার প্রিয়জন অবধারিত বা আসন্ন মৃত্যু বা বিপত্তি থেকে রক্ষা পায়।—

(Tragedy can have either a happy or a sorrowful ending, as can Comedy, but the joy or the sorrow of the tragic ending is different from the joy or sorrow of the Comic ending. The joyful dénouement of tragedy is formed by the cessation to the hero or one dear to him, of impending death or sorrowful life or threatened loss of kingship and sorrowful dénouement is formed by the occurrence of these things..." (Opera Verai Critici—Pub. 1727) এ কথা তিনি স্বীকার করেছেন বটে যে "Tragedy without sad ending cannot excite and dose not excite as experience shows, either pity or fear" কিন্তু এ কথা তিনি মানতে চাননি যে নায়কের মৃত্যু না ঘটলে বা নায়কের দুঃখ-দুর্দশার তীব্রতা কমিয়ে দিলে ট্র্যাজেডি হবে না। তাঁর মতে 'Sad ending' এবং 'happy ending' স্বতোবিরুদ্ধ নয়। মিলনের মধ্যেও বিষাদের সুর বাজতে পারে—একথা উপলব্ধি করার মধ্যে অবশ্যই কৃতিত্ব আছে।

সপ্তদশ শতাব্দীতে, ফরাসী দেশে, নাট্যকার কর্নেই-কৃত 'লে কিড্'-ট্র্যাজেডি নাটককে কেন্দ্র করে ট্র্যাজেডির উপসংহার বিষয়ে তুমুল বিতর্কের সৃষ্টি হয়েছিল। এই নাটকখানির উপসংহার সম্পূর্ণ মিলনাত্মক না হলেও খাঁটি বিয়োগান্ত নয়; অর্থাৎ নায়কের মৃত্যুতে বা অন্য কোনরূপ বিপত্তিতে উপসংহার ঘটেনি। ফরাসী একাডেমি ১৬৩৭ খৃঃ এই নাটকখানিকে 'ট্র্যাজি-কমেড়ি' বলে ঘোষণা করায় জটিলতা আরো

বৃদ্ধি পেয়েছিল (অধ্যাপক নিকল এই জাতীয় নাটককে—'tragedy with happy ending' বলেছেন)। নাট্যকার কর্নেই নিজেও ট্র্যাজেডি ও কমেডির পার্থক্য নির্ধারণ করার চেষ্টা করেছিলেন। নাট্যকারের উপাদান ও উপযোগিতা নামক প্রবন্ধে (১৬৬০) তিনি সিদ্ধান্ত করেছেন—বিষয়বস্তু গুরুগম্ভীর জাতীয় বা রাষ্ট্রীয় সমস্যা এবং নায়ক রাজামহারাজা হলেও, "if one does not meet the risk of death, loss of states or banishments, I do not think that he has a right to a higher name than Comedy."

অষ্টাদশ শতাব্দীতে জোসেফ এডিসন্ (১৬৭২-১৭২০) 'দি স্পেকটেটর' পত্রিকায় (৪০নং) এরিস্টটলের সিদ্ধান্ত ব্যাখ্যা করার পরে বিয়োগান্ত পরিণামের দিকেই বেশী ঝোঁক দিয়ে কথা বলেছেন। তবে এ কথাও স্বীকার করেছেন—"there are very noble tragedies which have been framed upon the other plan and have ended happily."

ভলতেয়ারের একখানি চিঠি থেকে (১৭৩০খৃঃ ফাদার পেবুরি জেস্যুট্‌কে লেখা) এ অনুমান করা যেতে পারে যে তিনি মিলনান্ত ট্র্যাজেডির সম্ভাব্যতা স্বীকার করেছেন। তাঁর মতে 'লে কিড্' নাটকের কার্য 'truly tragic'।

উনবিংশ শতাব্দীতে শ্লেগেল (১৮০৯-১১) এবং ব্রুনেতিয়ে বিয়োগান্ত উপসংহারের পক্ষকেই জোরের সঙ্গে সমর্থন করেছেন। ফার্দিনাণ্ড ব্রুনেতিয়ে নাটকের মূলসূত্রকে ভিত্তি করে নতুন ভাবে যে শ্রেণীবিভাগ কল্পনা করেছেন তাতে ট্র্যাজেডির মিলনান্ত উপসংহারের সম্ভাবনা অস্বীকৃত হয়েছে। তাঁর মতে ট্র্যাজেডির নায়ক অলঙ্ঘ্য বাধার বিরুদ্ধে নিষ্ফল সংগ্রাম করে এবং শেষ পর্যন্ত বিনষ্ট হয়। ট্র্যাজেডিতে —"The incidents are generally terrifying, and the conclusion sanguinary because in the struggle which man undertakes to make against fate, he is vanquished in advance and must perish."

কিন্তু বিংশ শতাব্দীতে এসে ব্র্যাড্‌লের মতো সুবিখ্যাত সমালোচকের মুখে এমন কথা শোনা যায় যে ট্র্যাজেডির পক্ষে মিলনান্তক উপসংহার একেবারে অসম্ভব নয়। টেট্ (Tate) কীং লীয়র নাটকের যে মিলনান্ত উপসংহার কল্পনা করেছিলেন, তার উল্লেখ করে সমালোচক লিখেছেন—'If I read King Lear simple as a drama I find that my feelings call for their happy ending' কীং লীয়রের মিলনান্ত উপসংহারের পক্ষে তাঁর যুক্তি এই যে, উপসংহার মিলনান্ত হলেও লীয়ারের ট্র্যাজেডির মাত্রা কমে না, কারণ মর্মান্তিক যা ঘটবার তা যথেষ্ট পরিমাণেই ঘটে গেছে। —"tragic outcome of Lear's error and his daughters' ingratitude has been clear enough and moving enough."। 'অক্সফোর্ড লেকচারস্' অন পোয়েট্রি-গ্রন্থে 'হেগেলের ট্র্যাজেডি বিষয়ের আলোচনা' প্রসঙ্গে ব্র্যাড্‌লে এই কথাও বলেছেন যে 'story of unhappiness must have an unhappy end'—এই সূত্রটি আধুনিককালের এবং ঐ সূত্র স্বীকার করলে

যে সমস্ত নাটক 'deal with unhappiness without ending unhappily' তারা বাদ পড়ে যাবে। হেগেলের সিদ্ধান্তও জানিয়েছেন—'Sometimes it can end the conflict peacefully and the tragedy closes with a solution." অর্থাৎ শান্তভাবে দ্বন্দ্বের সমাধান ঘটতে পারে—শান্ত সমাধানে নাটক শেষ হতে পারে। ট্র্যাজেডির মিলনান্ত সমাপ্তির সম্ভাবনা ব্র্যাড্‌লে অস্বীকার করেননি তার আর একটি প্রমাণ, এই উক্তিটি—'for we need not consider here those tragedies which end with a solution.'

অধ্যাপক এলারডাইস নিকল মহাশয়ও যে মিলনান্ত সমাপ্তির সম্ভাবনা অস্বীকার করেননি তার প্রমাণ এই যে নাট্যকার কর্নেই সম্বন্ধে আলোচনা করতে যেয়ে তিনি লিখেছেন—'In Cinna······Corneille turned once more to a tragedy with a happy ending' অবশ্য, 'ট্র্যাজি-কমেডি' প্রজাতির বৈশিষ্ট্য আলোচনা করার প্রসঙ্গে 'happily ending tragedy'কে তিনি ট্র্যাজি-কমেডির 'kindred' বলেছেন।

উপসংহার-মীমাংসা

ট্র্যাজেডির উপসংহার মিলনান্ত বা বিয়োগান্ত হবে—এই প্রশ্নের যে সব উত্তর দেওয়া হয়েছে তা পর্যালোচনা করতে যেয়ে দেখা যায়—যদিও ট্র্যাজেডি-তত্ত্বের মূল প্রবক্তা এরিস্টটল 'unhappy ending'কেই যথার্থ উপসংহার বলে স্বীকার করেছেন এবং যে উপসংহার খাঁটি মিলনান্তক অর্থাৎ যাতে দ্বন্দ্বের দুই পক্ষ মিত্রভাবে মঞ্চ ত্যাগ করে তাকে কমেডিরই উপসংহার বলেছেন, তবু দেখা যায় পরবর্তী নাট্যতত্ত্ববিদগণ ট্র্যাজেডির মিলনান্তক এবং বিয়োগান্তক দুরকম উপসংহারেরই সম্ভাব্যতা স্বীকার করেছেন। তবে 'happy ending'এর সম্ভাব্যতা স্বীকার করলেও ঐ শব্দটিকে যে তাঁরা বিশিষ্ট অর্থেই ব্যবহার করেছেন এ বিষয়ে কোন সন্দেহ নেই। আমরা দেখেছি—এরিস্টটল গ্রীক ট্র্যাজেডির 'happy ending' বা সুখজনক পরিণামের সমালোচনা করতে যেয়ে ট্র্যাজেডির সুখজনক পরিণামকে কমেডির সুখজনক পরিণাম থেকে পৃথক করবার চেষ্টা করেছেন—দেখিয়েছেন—ট্র্যাজেডির উপসংহার যত মিলনান্তই হোক কমেডির মতো মিলনান্তক হতে পারে না। যেখানে প্রতিদ্বন্দ্বী দুই পক্ষ শত্রুতা ভুলে গিয়ে অকৃত্রিম মিত্রতা-বন্ধনে আবদ্ধ হয়, সেখানে ট্র্যাজেডি রস থাকতে পারে না।

ট্র্যাজেডির মিলনান্ত উপসংহার যেখানে নায়কের ক্ষয়ক্ষতির বেদনাকে সম্পূর্ণ মুছে ফেলে দেয় সেখানে উপসংহার যথার্থই মিলনান্তক হয়। কস্টেলভেত্রোর সিদ্ধান্ত থেকেও এ কথা স্পষ্ট হয়ে উঠেছে যে ট্র্যাজেডির সুখজনক উপসংহার এবং কমেডির সুখজনক উপসংহার নামে এক হলেও আসলে ভিন্ন। ট্র্যাজেডির সুখজনক পরিণাম বস্তুতঃ এবং সম্পূর্ণ সুখজনক নয়—কারণ সম্পূর্ণ বিষাদশূন্য নয়। যেটুকু সুখ এ জাতীয় উপসংহারে পাওয়া যায় তা বেদনার তীব্রতার ঈষৎ উপশম মাত্র, বেদনার অভাব নয়।

নায়ক বা তার কোন প্রিয়জন মৃত্যুর বা ঐজাতীয় কোন বিপত্তির হাত থেকে মুক্তি পাওয়ায় দর্শক যে মানসিক আরামটুকু পায়—সেই আরামটুকুকেই 'সুখ' বলা হয়েছে। সমালোচক ব্র্যাডলের আলোচনায় মিলনান্ত উপসংহারের স্বরূপটি আরো ব্যক্ত হয়েছে। তিনি বলতে চেয়েছেন—যে উপসংহারে মিলনসত্ত্বেও নায়কের দুঃখদুর্ভোগের শোচনীয়ত্ব বড় হয়ে মনে জেগে থাকে, মিলন নায়কের নিদারুণ ক্ষয়ক্ষতিকে পূরণ করতে পারে না, সেই উপসংহার আপাতদৃষ্টিতে মিলনান্তক মনে হলেও, আসলে বিষাদান্তক।

বলা বাহুল্য—উপসংহার মিলনান্তক বা বিয়োগান্তক যাই হোক না কেন, ট্র্যাজেডি-সংবিদ অক্ষুণ্ণ আছে কি না—এটাই শেষ পর্যন্ত আসল বিচার্য। নাটক মিলনে শেষ হচ্ছে, কিংবা বিচ্ছেদে শেষ হচ্ছে—এ বিচারের চেয়েও বড় বিচার—ট্র্যাজেডি সংবিদ আছে কি নেই তার বিচার।

ট্র্যাজেডির মিলনান্ত উপসংহার এবং ট্র্যাজি-কমেডির উপসংহার—এই দুই উপসংহারের তুলনামূলক আলোচনা করলেই ট্র্যাজেডির উপসংহারের বৈশিষ্ট্য সম্যক উপলব্ধি করা যাবে। যেখানে ট্র্যাজি কমেডির উপসংহারে কমেডির ধর্মটিই বড় হয়ে দেখা দিয়ে থাকে, ট্র্যাজেডির মিলনান্ত উপসংহারে সেখানে ট্র্যাজেডির ধর্মটিই প্রাধান্য লাভ করে থাকে। যে নাটক ট্র্যাজেডি হতে হতে শেষ পর্যন্ত কমেডি হয়ে যায় অর্থাৎ যে নাটকে নায়ক বা নায়িকা শোচনীয় দুঃখদুর্ভোগ ভোগ করলেও, শেষ পর্যন্ত সমস্ত বাধা অতিক্রম করে বাঞ্ছিত লক্ষ্যে পৌঁছে যায়, এবং লক্ষ্যে পৌঁছানোর পরে আগের সমস্ত ক্ষয়ক্ষতির বেদনা ভুলে যেতে পারে সেই নাটকই আসলে ট্র্যাজি-কমেডি। মিলনান্ত ট্র্যাজেডির সঙ্গে এর পার্থক্য এখানেই—ক্ষয়ক্ষতির পরিপূরণে—সুখকর পরিণামে। অন্যপক্ষে মিলনান্ত ট্র্যাজেডি আসলে বিষাদান্তই বটে, তাতে মিলন সত্ত্বেও বিষাদের সুর বাজতে থাকে—কারণ নায়কের বা নায়িকার জীবনে যে ক্ষয়ক্ষতি ঘটে, মিলন সেই ক্ষয়ক্ষতির বেদনা ও বিষাদকে নিশ্চিহ্ন করতে পারে না। ট্র্যাজি-কমেডিতে দুঃখের কালো সুখের আলোতে বিলীন হয়ে যায়, আর মিলনান্ত ট্র্যাজেডিতে সুখের আলো দুঃখের কালোকে গ্রাস করতে পারে না—কালোর দ্বারা আচ্ছন্ন হয়ে থাকে।

মোট কথা এই—নাটক ট্র্যাজেডি কি ট্র্যাজি-কমেডি হয়েছে তা নির্ধারণ করার একমাত্র উপায়—নাটকের নিষ্পন্ন রসের বৈশিষ্ট্য বিশ্লেষণ করা—উপসংহার যে সংবেদনা জাগায় তা ট্র্যাজেডি-সংবিদকে কত পরিমাণে আচ্ছন্ন করেছে না-করেছে তার পরিমাপ করা। যেখানে ট্র্যাজেডি-সংবিদ সম্পূর্ণ আচ্ছন্ন সেখানে ট্র্যাজি-কমেডি, যেখানে মিলনান্ত উপসংহারের মধ্যেও ট্র্যাজেডি-সংবিদ প্রবল সেখানে নাটক—ট্র্যাজেডি।

এই প্রসঙ্গে আর একটা কথাও স্মরণীয়—মিলনান্ত উপসংহার ঘটলেই যেমন নাটক 'কমেডি' হয় না, তেমনি বিয়োগান্ত উপসংহার ঘটলেই নাটককে ট্র্যাজেডি বলা সঙ্গত হবে না। বিয়োগান্ত পরিণামই যেখানে বহুকাম্য বা সুখকর,—বিচ্ছেদেরই মধ্যে

যেখানে মুক্তির আনন্দ আস্বাদিত হয়, সেখানে বিয়োগান্ত উপসংহারে কমেডিরই রস নিষ্পন্ন হয়। সুতরাং এই সিদ্ধান্তই সমীচীন যে আপাত মিলন বা আপাত বিচ্ছেদ দেখে সে বিচার করলে চলবে না; মিলনের বা বিচ্ছেদের প্রকৃতি বিশ্লেষণ করে, উদ্রিক্ত ভাবের প্রকৃতি নিরূপণ করে রস-বিচার করতে হবে।

পরিশিষ্ট

ট্র্যাজেডির রস-প্রসঙ্গে

ট্র্যাজেডি-রসের নাটকের সৃষ্টি 'ট্র্যাজেডি' নামটির উৎপত্তি এবং 'ট্র্যাজেডি'র সংজ্ঞা ও স্বরূপ নির্ধারণের চেষ্টা—এ সব কিছুরই প্রথমারম্ভ গ্রীসে—সুদূর অতীতে—যীশুখ্রীষ্টের জন্মের কয়েকশত বৎসর আগে। আমরা জানি—থেসপিসের রচনায় ট্র্যাজেডির সূচনা—ডাওনিসাসের মৃত্যুজনিত-বিলাপ গীতি'ডিথিরাম্ব' থেকে ট্র্যাজেডির প্রথম অভিব্যক্তি, এইস্কিলাস—সফোক্লিস—ইউরিপিডিসের প্রতিভাস্পর্শে ট্র্যাজেডি-রসের অবিস্মরণীয় স্ফূর্তি এবং প্লেটোশিষ্য মূর্তিমান মনীষা এরিস্টটলের মনন-সুফল "পোয়েটিক্স" গ্রন্থে ট্র্যাজেডিতত্ত্বের প্রথম বিচার, প্রথম সূত্র-ভাষ্য। তারপর থেকে, একদিকে যেমন চলেছে শিল্পীর রসবোধ ও সৃষ্টিপ্রেরণা থেকে ট্র্যাজেডি নাটকের সৃষ্টিপরম্পরা, তেমনি অন্যদিকে চলেছে ট্র্যাজেডিতত্ত্ব নিয়ে নানা বিচার বিশ্লেষণ—ট্র্যাজেডির সংজ্ঞা ও স্বরূপ নির্ধারণের নতুন নতুন চেষ্টা। এটা খুবই স্বাভাবিক এবং অনিবার্য যে নতুন নতুন যুগে নতুন জীবনাবেগ, জীবনদ্বন্দ্ব এবং জটিলতার আবর্ত ও সংকটের চেতনা থেকে, নতুন নতুন বিভাব-অনুভাবের উপাদান সংযোগে নতুন নতুন ট্র্যাজেডির সৃষ্টি হবে—নতুন জীবনের অভিজ্ঞতাকে আশ্রয় করে রসবোধ আত্মপ্রকাশ করার চেষ্টা করবে। কিন্তু যা অস্বাভাবিক না হলেও বিস্ময়জনক বলে মনে হয় তা এই যে, যা জ্ঞানের বিষয়, যুক্তি-বিচারের আলোকে যার স্বরূপ আবিষ্কার্য, সেই ট্র্যাজেডিতত্ত্ব-বিষয়েও আজ পর্যন্ত অবিসংবাদিত সিদ্ধান্তে পৌঁছানো সম্ভব হয়নি। সেই কোন্ অতীতকালে এরিস্টটল ট্র্যাজেডির সংজ্ঞা ও স্বরূপ নিয়ে আলোচনা ও সিদ্ধান্ত করেছেন আর আজ বিংশ শতাব্দীর সপ্তম দশক! এর মধ্যে কত কত শতাব্দী চলে গেছে, কত কত মননশীল দার্শনিক ট্র্যাজেডির স্বরূপ নিরূপণের চেষ্টা করেছেন, কিন্তু আশ্চর্যেরই কথা—আজও ট্র্যাজেডি-রসের স্বরূপ নিয়ে বিতর্কের অবসান ঘটেনি; আজও ট্র্যাজেডির রস, ট্র্যাজেডি-নায়কের বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে বাত-বিতণ্ডা চলছে।

এই প্রবন্ধে আমি, ট্র্যাজেডির রস সম্বন্ধে বিংশ শতাব্দীতে যে আলোচনা হয়েছে, তার কিছু পরিচয় দেওয়ার চেষ্টা করব এবং সেই প্রসঙ্গে ডি. ডি. রাফেল মহাশয় "দি প্যারাডক্স্ অফ ট্র্যাজেডি" নামক গ্রন্থে (১৯৬০ খ্রীঃ প্রকাশিত), এবং অধ্যাপক এলারডাইস নিকল মহাশয়, তাঁর সম্প্রতি প্রকাশিত "দি থিয়েটার এ্যাণ্ড ড্রামাটিক থিওরি" গ্রন্থে (১৯৬২ খ্রীঃ) ট্র্যাজেডির সংজ্ঞা ও স্বরূপের উপর যে নতুন আলোকপাত করেছেন তার দিকে পাঠকের দৃষ্টি বিশেষ ভাবে আকর্ষণ করতে চেষ্টা করব।

ট্র্যাজেডি-রসের আলোচনাকালে আমি একদিকে যেমন ট্র্যাজেডির স্থায়ী এবং আনুষঙ্গিক ভাব নিরূপণের দিকে লক্ষ্য রাখব, অন্যদিকে তেমনি ট্র্যাজেডির সঙ্গে মেলোড্রামার পার্থক্য এবং ট্র্যাজেডি-রসের আচ্ছাদক ভাবের দিকেও পাঠকের দৃষ্টি

আকর্ষণ করতে চেষ্টা করব। আর একবার বলে রাখি, এই প্রবন্ধে আমি গ্রন্থের ডি. ডি. র‍্যাফেল-কৃত "দি প্যারাডক্স্ অফ ট্র্যাজেডি" এবং অধ্যাপক নিকলের "দি থিয়েটার এ্যাণ্ড ড্রামাটিক থিওরি" গ্রন্থের নতুন আলোচনাকে উপস্থাপিত করতে চাই। ট্র্যাজেডি-রস সম্পর্কে প্রথম নাট্যতত্ত্ববিদ এরিস্টটল যে আলোচনা করেছেন তাকেই আমরা আলোচনার ভিত্তি হিসাবে গ্রহণ করতে পারি। কারণ যাঁরাই এ বিষয়ে আলোচনা করেছেন তাঁরা সকলেই এরিস্টটলের সিদ্ধান্তকেই আলোচনার ভিত্তি হিসাবে গ্রহণ করেছেন এবং এরিস্টটলকে খণ্ডন অথবা সমর্থন করে আলোচনা শেষ করেছেন। আসলে ট্র্যাজেডির রসের আলোচনা শেষ পর্যন্ত এই প্রশ্নেরই আলোচনা হয়ে দাঁড়িয়েছে—ট্র্যাজেডির উদ্দেশ্য কি "শোচনা ও ভয়" (pity and fear) জাগানো? "শোচনা"ই ট্র্যাজেডির মূলভাব কি না? শোচনা ছাড়াও ট্র্যাজেডিতে আর কোন্ কোন্ 'ভাব' অপরিহার্য ভাবে থাকা দরকার? আমরা জানি—ট্র্যাজেডির সংজ্ঞা নিরূপণ করতে যেয়ে এরিস্টটল লিখেছেন "Tragedy, then, is an imitation of an action that is serious, complete and of a certain magnitude, in language embelished with each kind of artistic ornament, the several kinds being found in separte parts of the play, in the form of action, not of narrative, through pity and fear effecting the proper purgation of these emotions." (২৩ পৃঃ, বুচারকৃত অনুবাদ) এই সংজ্ঞা থেকে পাওয়া যাচ্ছে—ট্র্যাজেডি হচ্ছে 'সিরিয়াস এ্যাকশন"-এর অনুকরণ এবং তার উদ্দেশ্য—শোচনা ও ভয় জাগানো। অন্যত্রও তিনি বলেছেন—

(ক) "actions producing these effects (pity or fear) are those which, by our definition, Tragedy represents" (৪১ পৃঃ)

(খ) It should, moreover imitate actions which excite pity and fear, this being the distinctive mark of tragic imitation" (৪৫ পৃঃ) খুব স্পষ্ট ভাষাতেই এখানে বলা হয়েছে—ট্র্যাজেডির বিলক্ষণ বৈশিষ্ট্য করুণ ও ভয়ানক ঘটনার উপস্থাপনা করা শোচনা ও ভয়ের উদ্রেক করা। এরিস্টটলের মতে—ট্র্যাজেডি 'সিরিয়াস এ্যাকশান' এবং 'সিরিয়াস এ্যাকশান' বলতে বুঝায়—ভয়ংকর ও শোচনীয় পরিণামের ঘটনা—"unmerited misfortune"-এর ঘটনা—শোচনীয় ভাগ্যবিপর্যয়ের বা পতনের কাহিনী। এই কাহিনী—এমন জীবনবৃত্ত যা শুধু দেখে নয়, শুনেই লোকে "will thrill with horror and melt to pity"—ভয়ে শিউরে উঠবে এবং শোচনায় বিগলিত হবে।

এখানেই প্রশ্ন উঠে এবং উঠেছেও—এরিস্টটল কি তবে দুটি ভাবকেই ট্র্যাজেডির স্থায়িভাব বলে গণ্য করেছেন? ট্র্যাজেডি কি একাধারে, আমাদের পরিভাষায়, ভয়ানক ও করুণরসের নাটক? এই প্রশ্নের উত্তর দিতে হলে, বলা বাহুল্য, ভয় (fear) এবং শোচনা (pity) বলতে তিনি কি বুঝেছেন তা আগে জেনে নিতে হবে। খুবই আনন্দের কথা যে এরিস্টটল নিজেই ভয় ও শোচনার ব্যাখ্যা দিয়ে

গেছেন ; লিখেছেন—"pity is aroused by unmerited misfortune, fear by the misfortune of a man like ourselves" (৫৫ পৃঃ), অর্থাৎ শোচনা জাগে অনুচিত বিপত্তি বা ভাগ্যবিপর্যয় দেখে, আর ভয় জাগে আমাদেরই-মতো-কোন-লোকের দুঃখদুর্গতি দেখে। যেটা বিশেষ ভাবে লক্ষণীয়, সে এই যে ভয় সাধারণ ভয় নয়, ভয়ংকর কোন কিছু দেখার ভয় নয়, এ ভয় সমবেদনাজনিত মানসিক অবস্থার বিশেষ রূপ। 'ভয়' কথাটিকে যে তিনি সাধারণ ভয়ানক ঘটনাজনিত সন্ত্রাস অর্থে ব্যবহার করেননি, তার প্রমাণও রয়েছে। তিনি "terrible" ও "monstrous" এই দুটি শব্দ প্রয়োগ করেছেন এবং বলেছেন—"ট্র্যাজেডির ঘটনা "terrible" বটে, কিন্তু "monstrous" নয়। বলেছেন—"Those who employ spectacular means to create a sense not of the terrible, but only of the monstrous, are strangers to the purpose of Tragedy" (৫৯ পৃঃ) অর্থাৎ "sense of the terribble" না জাগিয়ে "sense of the monstrous" জাগালে ট্র্যাজেডির রস নষ্ট হয়ে যায়। বলা বাহুল্য, এই "sense of the terrible" দৃশ্যতঃ ভয়ানক ঘটনার দ্বারা উদ্বোধিত কোন ভয় ভাব নয়, এ "misfortune of a man like ourselves" দেখে মানুষের পরিণাম চিন্তাজনিত বেদনা শংকা। একটি দৃষ্টান্ত দিলে "terrible" এবং "monstrous"-এর পার্থক্য স্পষ্টতর হবে। রাজা ইডিপাস যে যে কাজ করেছে—(পিতৃহত্যা, মাতৃগমন প্রভৃতি) তাকে আমরা চরম "terrible" বলে মনে করতে পারি। এই সব ঘটনার ভয়ংকরত্ব তাদের বাহ্যিক প্রকৃতির মধ্যে নিহিত নেই, নিহিত রয়েছে—তাদের নীতিবিপর্যয়কারী প্রকৃতির মধ্যে। এই সব ঘটনা চক্ষুরিন্দ্রিয়ের চেয়ে মনকেই বেশী তীব্র ভাবে পীড়া দেয়, ইন্দ্রিয়ের চেয়ে মনের কাছেই বেশী অসহ্য। খাঁটি "terrible"-এর আবেদন মনের কাছে, "monstrous" এর আবেদন স্থূল ইন্দ্রিয়ের কাছে। "terrible"-কে বলা যায় মানবিক বা মানসিক ভয়, monstrous-কে বলা যায় জৈবিক বা দৈহিক ভয়। মোট কথা এরিস্টটল 'ভয়' বলতে "sense of the terrible"-ই বুঝেছেন এবং ঐ ভয়ের সঙ্গে শোচনার খুব নিকট সম্পর্ক। এ নিছক অনুমানও নয়। "রেটোরিক" গ্রন্থে (দ্বিতীয় পর্ব, ৫ম ও ৮ম অধ্যায় দ্রষ্টব্য) এরিস্টটল 'পিটি' এবং 'ফিয়ার'-এর মধ্যে ঘনিষ্ঠ সম্পর্ক কল্পনা করেছেন এবং পোয়েটিক্স্ গ্রন্থেও-স্পষ্ট ভাষায় তা ব্যক্ত করেছেন।

এরিস্টটল হয়তো মনে করতেন—রাফেলের ভাষায় বললে—"One of the purposes of Tragedy is to make us fear for ourselves the distress we pity in others" (১৬ পৃঃ প্যারাডক্স্ অফ ট্র্যাজেডি)। শোচনার সঙ্গে আত্মক্ষতির আশংকা কিভাবে এবং কতখানি মিশে থাকে না থাকে, তা নিয়ে মনস্তাত্ত্বিক আলোচনায় প্রবেশ করবার প্রয়োজন নেই। এখানে এইটুকু জানাই যথেষ্ট যে এরিস্টটল কথিত "ফিয়ার" "মিচফরচুন"—চেতনাজনিত এবং সমবেদনাত্মক মানসিক অবস্থা এবং শোচনায় পৌঁছানোরই অব্যবহিত পূর্বের অবস্থা। এইদিক থেকে দেখলে এ কথা অবশ্যই বলতে হবে যে, ট্র্যাজেডির মূল বা মুখ্যভাব হচ্ছে শোচনা এবং

ভয় হচ্ছে আনুষঙ্গিক ভাব। এই প্রসঙ্গে ডি. ডি. র‍্যাফেল মহাশয় যা লিখেছেন তা উল্লেখ করা যেতে পারে—"Nor does it need much argument to show that Aristotle ties pity and fear too closely together. His doctrines rest on the fact that to be capable of pity we must be capable of imagining and therefore of experiencing in ourselves, pain or evil such as that which we see affecting or threatening the person pitied. More generally, sympathy of any kind, since it includes the representation of another's feelings, presupposes experience of sufficiently similar feelings in ourselves. To pity another's pain I must know what pain is" (১৭ পৃঃ ; প্যারাডক্স্ অফ ট্র্যাজেডি)। বোধহয় এরিস্টটলের বক্তব্য এই যে শোচনার সঙ্গে ভয় মিশে থাকে এবং ট্র্যাজেডি যে শোচনা জাগায় তা ভয়মিশ্র শোচনা। সে যাই হোক, এরিস্টটলের মতে ট্র্যাজেডির উদ্দেশ্য হল 'শোচনা ও ভয়' জাগানো। তবে শোচনা ও ভয় ছাড়াও আর একটি ভাবের কথা তিনি উল্লেখ করেছেন, সেই ভাবটি হচ্ছে—বিস্ময় (wonder)। তিনি লিখেছেন—"The element of the wonderful is required in Tragedy" (৯৫ পৃঃ) এবং wonderful নির্ভর করে—"irrational"-এর উপরে। "Irrational" শব্দটি তিনি দুটি অর্থে ব্যবহার করেছেন, এক অর্থে 'ইর্‌র্যাশানাল' বলতে অবিশ্বাস্য ঘটনা বুঝায়, অন্য অর্থে—antecedent or subsequent events, which lie beyond the range of human knowledge and which require to be reported and foretold ; for to the Gods we ascribe the power of seeing all things (৫৫-৫৬ পৃঃ)। ট্র্যাজেডিতে বিস্ময়কর ঘটনার বিন্যাস প্রয়োজনীয়, এ কথা বলার সঙ্গে সঙ্গে তিনি এ কথাও বলেছেন—"within the action" there must be nothing irrational (৫৭ পৃঃ), অর্থাৎ বৃত্তের মধ্যে অযুক্তিযুক্ত কিছু থাকতে পারবে না। মোট কথা তা হলে দাঁড়াচ্ছে এই যে, ট্র্যাজেডি একাধারে "শোচনা," "ভয়" এবং "বিস্ময়" এই তিনটি ভাবকেই উদ্রিক্ত করবে, অর্থাৎ এই তিন ভাবের সমুচিত সংযোগের উপরেই ট্র্যাজেডি-রসের নিষ্পত্তি নির্ভর করে।

এই ধারণা এরিস্টটলের সময় থেকে অষ্টাদশ শতাব্দী পর্যন্ত অব্যাহত গতিতেই চলে এসেছে। কোন সমালোচকই তেমন কোন আপত্তি করেননি। কিন্তু উনবিংশ শতাব্দীতে এসে হেগেল প্রমুখ দার্শনিকদের কাছে ধারণাটিকে প্রবল বাধার সম্মুখীন হতে হয়েছে। হেগেল (১৭৭০-১৮৩১), শোপেনহাওয়ার (১৭৮৮-১৮৬০) এবং নীৎসে (১৮৪৪-১৯০০) ট্র্যাজেডির রস সম্বন্ধে যে আলোচনা করেছেন তাতে এরিস্টটলের সিদ্ধান্তের বিপরীত কথাই বলা হয়েছে। তাঁদের মতে শোচনা ও ভয় জাগানো ট্র্যাজেডির উদ্দেশ্য নয়। ট্র্যাজেডি মনকে ভয় ও শোচনার ঊর্ধ্বে নিয়ে যেয়ে মহত্তর একটি বোধের ভূমিতে পৌঁছে দেয়। দার্শনিক হেগেল বলতে চান—ট্র্যাজেডির দ্বন্দ্ব

ও সমাধানের ভিতর দিয়ে আমাদের অন্তর্নিহিত ন্যায়বোধ (sense of Eternal Justice) চরিতার্থ হয়, নায়কের পতনের দৃশ্য দেখে—sense of reconciliation জাগে। এই ন্যায়বোধ ও সমাধানবোধের মধ্যেই ট্র্যাজেডির আসল রস নিহিত থাকে। দার্শনিক শোপেনহাওয়ার বলেন ট্র্যাজেডির উদ্দেশ্য ভয় ও শোচনা জাগানো নয়, ট্র্যাজেডির উদ্দেশ্য—"spirit of resignation"—আত্মসমর্পণের প্রশান্তি উদ্বোধিত করা। ট্র্যাজেডি-নায়কের পরিণাম দেখে দর্শক বা শ্রোতা জীবনের বৃথা অভিমান পরিত্যাগ করে, বাসনাকে প্রশমিত করে এবং নিয়তির কাছে নায়কেরই মতো আত্মসমর্পণ করে। যে নাটক এভাব জাগাতে না পারবে, তা ট্র্যাজেডি পদবাচ্য হবে না। দার্শনিক নীৎসেও তাঁর দর্শনের বিশিষ্ট দৃষ্টিকোণ থেকে ট্র্যাজেডির রস সম্বন্ধে মন্তব্য করেছেন। "বার্থ অফ ট্র্যাজেডি"-গ্রন্থে তিনি এ সম্বন্ধে যে উল্লেখযোগ্য আলোচনা করেছেন তার সার কথা এই যে, ট্র্যাজেডি আমাদের মধ্যে "মেটাফিজিকাল কম্ফর্ট"—পারমার্থিক সান্ত্বনা সৃষ্টি করে। নায়কের বিনাশ দেখে দর্শকরা দুঃখিত বা ভীত হয় না—আনন্দিত হয়। আমাদের মধ্যে যে "secret instinct for annihilation" আছে ট্র্যাজেডি সেই বাসনা চরিতার্থ করে। ট্র্যাজেডির রসাস্বাদ আসলে 'পারমার্থিক সান্ত্বনা' লাভেরই আনন্দ।

এই সব দার্শনিকদের আলোচনা, আগেই বলেছি ট্র্যাজেডির রসবিচারকে শোচনা-ভয়-বিস্ময় প্রভৃতি ভাবের স্তর থেকে পরাদর্শনের বা দার্শনিক ভাবনার স্তরে নিয়ে গেছে এবং সেখানেও যে কোন মতৈক্য প্রতিষ্ঠিত হয়নি. নানা মুনির নানা মতেই তা প্রমাণিত। এঁদের আলোচনায় এবং সিদ্ধান্তে আর কিছু হোক না হোক, ট্র্যাজেডির উদ্দেশ্য যে শোচনা-ভয়-বিস্ময় প্রভৃতি সংকীর্ণ ভাবাবেগ জাগানোর মধ্যেই সীমাবদ্ধ নয়—এই ধারণা প্রচলিত হয়েছে এবং "প্যাথেটিক ট্র্যাজেডি" নামে ট্র্যাজেডির যে প্রজাতিটি চলে আসছিল তার উপর উৎকট বিরাগ দেখা দিয়েছে। বলাবাহুল্য, এঁদের চিন্তা বিংশ শতাব্দীর শিল্পতত্ত্ববিদ্‌দের চিন্তাকে যথেষ্ট পরিমাণে প্রভাবিত করেছে—ট্র্যাজেডি রসে 'শোচনা'র স্থান কতটুকু বা আছে কি না এ নিয়ে প্রশ্ন উঠেছে। বিংশ শতাব্দীতে ট্র্যাজেডিতত্ত্ব নিয়ে যাঁরা চিন্তা করেছেন তাঁদের মধ্যে নিম্নলিখিত চিন্তাশীলরা উল্লেখযোগ্য।

১। এ. সি. ব্র্যাড্‌লে—শেকস্‌পীয়ারীয়ান ট্র্যাজেডি (১৯০৪)

২। জে এম. স্মার্ট—'ট্র্যাজেডি' (এসেজ এ্যাণ্ড স্টাডিজ অফ দি ইংলিশ এসোসিয়েশান, ৮ম খণ্ড (১৯২২)

৩। ডবলু মাকনিল ডিক্সন—ট্র্যাজেডি (১৯০৫)

৪। আই. এ. রিচার্ড—প্রিন্সিপিল্‌স্ অফ লিটারারি ক্রিটিসিজ্‌ম্ (১৯২৪)

৫। এফ. এল. লুকাস—ট্র্যাজেডি (১৯২৭)

৬। এলারডাইস নিকল—
এ্যান ইন্ট্রোডাকশন টু ড্রামাটিক থিওরি (১৯২৩)
দি থিওরি অফ ড্রামা (১৯৩১)।

৭। হু কোয়াঙ্ শিয়েন—দি সাইকোলজি অফ ট্র্যাজেডি (১৯৩৩)
৮। উনা এলিস-ফারমোর্—দি ফ্রন্টিয়ার্স অফ্ ড্রামা (১৯৪৫)
৯। কার্ল জেস্পার্স—ট্র্যাজেডি ইজ নট এনাফ্ (১৯৫৩)
১০ এইচ. ডি এফ. কিটো—ফর্ম এ্যাণ্ড মিনিং ইন ড্রামা (১৯৫৬)
১১ টি. আর. হেন—দি হারভেষ্ট অব ট্র্যাজেডি (১৯৫৬)
১২ ডবলু. জি. ম্যাক্কোলোম—ট্র্যাজেডি (১৯৫৭)
১৩ কেনেথ মুর—শেকস্পীয়র এ্যাণ্ড দি ট্রাজিক্ প্যাটার্ণ (১৯৫৮)
১৪ ডি. ডি. রাফেল—দি প্যারাডক্স্ অব ট্র্যাজেডি (১৯৬০)
১৫ জর্জ স্টেইনার—দি ডেথ অফ্ ট্র্যাজেডি (১৯৬১)
১৬ এলারডাইস নিকল—দি থিয়েটার এ্যাণ্ড ড্রামাটিক থিওরি (১৯৬২)

দার্শনিকদের আলোচনায় যে "শোচনা" বিরাগ দেখা দিয়েছিল, বিংশ শতাব্দীর প্রখ্যাত নাট্যতত্ত্বকার অধ্যাপক এলারডাইস নিকলের গ্রন্থে তা নতুন আকারে দেখা দিয়েছে। "থিওরি অফ ড্রামা" গ্রন্থে (১৯৩১) তিনি এ বিষয়ে যা লিখেছেন তা উদ্ধৃত করলেই আমাদের উদ্দেশ্য সিদ্ধ হবে।

"Pity and terror"—we can not quite be assured what Aristotle meant by these words, but taking them at their ordinary English value, we may well meditate whether they express exactly the genuine tragic emotions. Terror, assuredly, is frequently called forth by a great drama, although terror is not the chief emotion in the audience ; but as regards pit , we may truly feel doubtful whether in a high tragedy it may to any great extent enter in. Tragedy, after all, is not a thing of tears ... Pathos is closely connected with pity and neither is generally indulged in by the great dramatists as the main tragic motif ... There is always something stern and majestic about the highest tragic Art.........Tragedy, then, we may say, has for its aim not the arousing of pity, but the conjuring up of a feeling of awe allied to lofty grandeur"—(পৃ: ১২ -১২২)। শেষাংশে অধ্যাপক নিকল খুব স্পষ্ট ভাষাতেই জানিয়েছেন—ট্র্যাজেডির উদ্দেশ্য শোচনা জাগানো নয়, ট্র্যাজেডির উদ্দেশ্য "feeling of awe allied to lofty grandeur" সৃষ্টি করা। "feeling of awe" বলতে বুঝায় বিস্ময়বোধ এবং সেই হিসাবে ট্র্যাজেডিকে বলতে হয় অদ্ভুত রসের নাটক। আমরা দেখছি অধ্যাপক নিকল এরিস্টটল কথিত "পিটি এ্যাণ্ড ফিয়ার"-কে বিশেষ আমল দেননি, "feeling of wonder, admiration, awe"-কেই মুখ্য ভাব রূপে গণ্য করেছেন। এই সিদ্ধান্ত করেই তিনি সন্তুষ্ট হতে পারেননি। আমরা দেখতে পাই, ১৯৬২ খৃঃ প্রকাশিত 'দি থিয়েটার এ্যাণ্ড ড্রামাটিক

থিওরি' গ্রন্থে তিনি নতুন করে ট্র্যাজেডি-রস সম্বন্ধে আলোচনা করেছেন। সেই আলোচনায় প্রবেশ করার আগে চু কোয়াং শিয়েন এবং ডি. ডি. রাফেল মহাশয়ের সিদ্ধান্ত উপস্থাপিত করা যাক্।

চু কোয়াং শিয়েন, "সাইকোলজি অফ্ ট্র্যাজেডি" গ্রন্থে (১৯৩৩) ট্র্যাজেডি-রস ও সাবলিমিটির মধ্যে অন্তরঙ্গ যোগ লক্ষ্য করেছেন,—বলেছেন, ট্র্যাজেডি সাবলাইমেরই একটি প্রকার। 'সাবলাইম'-বোধের মধ্যে যেমন যুগপৎ "admiration and awe, elevation and abasement" থাকে, তেমনি ট্র্যাজেডি-বোধের মধ্যে থাকে যুগপৎ শোচনা এবং সম্ভ্রম ও বিস্ময়। তিনি মনে করেন —শোচনার সঙ্গে ভয় যোগ করে এ্যরিস্টটল ঠিকই করেছেন—অবশ্য ভয়ের অর্থ যদি হয় বিস্ময় (awe) তবেই। আর শোচনা ও ভয়ের সঙ্গে (কর্ণেই-কল্পিত) বিস্ময় (wonder or admiration) যোগ করা যেতে পারে।

তিনি বলেন—সাবলিমিটিতে আছে 'গ্রেস', 'এ্যাডমিরেশান এবং 'অ'; ট্র্যাজেডিতে আছে 'পিটি', 'এ্যডমিরেশান' এবং 'অ' এবং পিটি জাগে "গ্রেসফুল" থেকে, যার সঙ্গে বিষাদভাব মিশে থাকে; হিরোয়িক গ্র্যাণ্ডার থেকে জাগে 'এ্যাডমিরেশান এবং নিয়তির শক্তি থেকে জাগে 'অ'। তাঁর মতে, শুধু পিটি থাকলে—কেবলমাত্র "sense of sad gracefulness"ই জাগে, মহিমাবোধের উদ্দীপনা তাতে থাকে না; সুতরাং বীরত্বের মহিমা বা ঐশ্বর্য যোগ করতে হবে এবং তা করলে বিস্ময় উদ্‌বোধিত হবে। কিন্তু বীরত্বের উপাদান প্রধান হয়ে উঠলে চলবে না, ট্র্যাজেডি হবে না। অতএব বীরত্বের উপাদানের সঙ্গে 'element of terror' মিশিয়ে ভারসাম্য রক্ষা করতে হবে। কারণ শুধু বীরত্ব আমাদের কেবল উদ্দীপিতই করে, আর শুধু 'ভয়' আমাদের কেবল ভীতই করে, উদ্দীপিত করে না। ট্র্যাজেডি যুগপৎ আমাদের উদ্দীপিত এবং ভীত করে। "The merely terrible is in its effect just opposite to the heroic, each possesses what the other lacks. The heroic inspires us without first thrilling us with an emotion of fear, whereas the merely terrible thrills us with fear without inspiring us. The tragic must produce both effects at once" (দি সাইকোলজি অফ ট্র্যাজেডি, ৯০ পৃঃ)। ট্র্যাজেডিতে আমরা নিয়তির শক্তি দেখে শংকিত হই বটে,কিন্তু নায়কের দেবোপম বীরত্ব দেখে উদ্দীপিত হই। ট্র্যাজেডির আনন্দ আসলে—"overflowing life and intense activity" উপলব্ধির আনন্দ।

শ্রদ্ধেয় ডি. ডি. র‍্যাফেল মহাশয়, চু কোয়াঙ্ শিয়েন মহাশয়ের সিদ্ধান্তের সঙ্গে কোন স্থলে একমত, কোন স্থলে ভিন্নমত হয়েছেন। তিনি স্বীকার করেন— শুধু শোচনায় ট্র্যাজেডি-রস নিষ্পন্ন হয় না, বীর-ঐশ্বর্যের মহিমাবোধও শোচনার সঙ্গে মিশ্রিত হওয়া দরকার। কিন্তু তিনি তাঁর এ সিদ্ধান্ত স্বীকার করেন না যে, 'হিরোয়িক গ্র্যাণ্ডার' এর সঙ্গে 'ভয়ের ভাব' না মিশলে ট্র্যাজেডি-রস ক্ষুণ্ণ হবে।

সমালোচনা প্রসঙ্গে তিনি লিখেছেন—চু কোয়াঙ্ শিয়েন 'ভয়' যোগ করেছেন এই যুক্তিতে যে ট্র্যাজেডি ও সাবলাইমের আবেদন একই এবং 'সাবলাইম'-এর মধ্যে একই সঙ্গে ভয় বা আত্মাবনয়ন এবং মহিমার উদ্দীপনা থাকে। রাফেল মনে করেন—এ ধারণা ভুল, কারণ নিয়তিলাঞ্ছিত না হওয়া সত্ত্বেও মহাকাব্যের নায়ক সাবলাইম হতে পারে। তাঁর দ্বিতীয় আপত্তি এই যে, চু কোয়াঙ্ শিয়েন মহাশয়—**ভয় ভাবের উদ্দীপক করেছেন**—নিয়তিকে এবং বিস্ময়ের উদ্দীপক করেছেন—নায়ককে এবং তা করায় সাবলাইমের সঙ্গে সাদৃশ্যকল্পনা ক্ষুণ্ণ হয়েছে। 'সাবলাইম'-বস্তু একই সঙ্গে মহান এবং ভয়ংকর। কিন্তু তিনি মহত্ত্বের আধার করেছেন নায়ককে এবং ভয়ের পাত্র করেছেন—নিয়তিকে। রাফেল মনে করেন—ট্র্যাজেডিতে নিয়তি এবং নায়ক উভয়ই **'সাবলাইম'** এবং ট্র্যাজেডি **আসলে দুই সাবলাইমেরই দ্বন্দ্বের রূপ**। দ্বন্দ্বের এক পক্ষে থাকে—অনিবার্য কোন শক্তি, যাকে বলা চলে—'necessity' এবং অন্যপক্ষে থাকে **আত্মসচেতন সংগ্রামশীল ব্যক্তি**। রাফেল ঐ অমোঘ শক্তিকে নিয়তি না বলে 'নেসেসিটি' বলেছেন; কারণ ঐ শক্তি ব্যক্তির বাইরে যেমন থাকতে পারে, তেমনি ব্যক্তির ভিতরেও চরিত্রপ্রবণতারূপে থাকতে পারে। বাইরে যে শক্তি সে যেমন নিয়মিত বা প্রাকৃতিক শক্তিরূপে থাকতে পারে, তেমনি তা সামাজিক শক্তি রূপেও থাকতে পারে। ঐ শক্তি অনিবার্য এবং অমোঘ, কারণ তা ব্যক্তির সমস্ত ঐকান্তিক চেষ্টা এবং বিস্ময়কর সংগ্রাম সত্ত্বেও শেষ পর্যন্ত ব্যক্তিকে পর্যুদস্ত করে। নায়কের প্রতিপক্ষ তার বিস্ময়কর শক্তির অমোঘতার জন্য মহীয়ান (সাবলাইম) এবং নায়ক মহীয়ান তার বিস্ময়জনক চরিত্র মহিমার জন্য। রাফেলের নিজের ভাষায়—"The greatness of his opponent is greatness of physical power. His own greatness is greatness of spirit" ট্র্যাজেডিতে নাট্যকার—'stirs in us more admiration for the human spirit than awe for the powers of necessity." অর্থাৎ শক্তির মহিমার চেয়ে মানব মহিমাকেই (নায়কের greatness of spirit-কেই) বড় করে দেখিয়ে থাকেন, মানব-মহিমারই প্রতি বেশী সম্ভ্রম জাগাতে চেষ্টা করেন। চু কোয়াঙ্ শিয়েনের মতো রাফেলও ট্র্যাজেডির সৌন্দর্য বা রসকে সাবলাইমেরই একটি প্রজাতি বলে মনে করেন বটে, কিন্তু তিনি এ কথা মানতে চান না যে, সাবলাইম সবক্ষেত্রেই 'wonder and awe' জাগাবে। তিনি মনে করেন, awe ছাড়াই শুধু "admiration" 'সাবলাইম' হতে পারে। তিনি এ. সি. ব্র্যাড্লের সঙ্গে এ বিষয়ে একমত নন যে, সাবলাইম-বোধে যুগপৎ 'feelings of abasement' এবং 'feelings of elevation' অর্থাৎ একদিকে ভয়ংকরের সম্মুখে আত্মাবনয়ন বা আত্মসমর্পণ, অন্যদিকে বিস্ময়করের সম্মুখে আত্মসম্প্রসারণের আবেগ কাজ করে। ট্র্যাজেডি এবং মহাকাব্য উভয়েই নায়ককে মহিমান্বিত করে রূপ দেয়; কিন্তু উভয়ের মধ্যে পার্থক্য এই যে, ট্র্যাজেডির দ্বন্দ্ব ও পরিণাম জটিল এবং বিরুদ্ধভাবাত্মক (complicated and paradoxical.)

প্রাকৃতিক পর্যায়ে ট্র্যাজেডির নায়ক প্রতিকূল অমোঘ শক্তির হাতে পরাজিত ও পর্যুদস্ত হয় বটে, কিন্তু আত্মিক পর্যায়ে ব্যর্থ সংগ্রামের ভিতর দিয়েই নায়ক মহিমময় হয়ে উঠে। র‍্যাফেল বলেন—The inner conflict of Tragedy is between the two forms of the sublime, the awe-spiring strength of the necessity and the 'grandeur d'ame' which inspires admiration. Each triumphs on its own plane, but the triumph of the human spirit is the more elevating" অর্থাৎ ট্র্যাজেডির ভিতরকার দ্বন্দ্ব হচ্ছে দুই মহীয়ানের (সাবলাইমের) মধ্যে দ্বন্দ্ব, একদিকে বিরোধী পরিবেশের ভয়মিশ্র বিস্ময়কর শক্তি, অন্যদিকে নায়কের বিস্ময়-উল্লাসকর আত্মিক মহিমা। উভয়েই নিজ নিজ স্তরে বিজয়ী, কিন্তু মানব মহিমার জয়ই অধিকতর উদ্দীপক। ট্র্যাজেডি দেখে আমাদের যে আনন্দ হয় সে এই মানব-মহিমার জয় দেখার আনন্দ। আমাদেরই মতো একজন মানুষ প্রতিরোধী দুর্বার শক্তির উপরে জয়ী হয়েছে—এই জয় দেখার আনন্দ। যেখানে এই মানব-মহিমাকে ঐ শক্তির চেয়ে ছোট করা হয়, ঐ শক্তির কাছে মানুষের মাথাকে নত করে দেওয়া হয়, সেখানে ট্র্যাজেডি-রস নষ্ট হয়ে যায়, কারণ—"abasement has no place in tragic emotion." দেখা গেল—শ্রদ্ধেয় ডি. ডি. র‍্যাফেল মহাশয় ট্র্যাজেডির রসনিরূপণে এই সিদ্ধান্তেই উপনীত হয়েছেন যে, ট্র্যাজেডিকে একাধারে শোচনা এবং বিস্মিত উল্লাস উদ্রেক করতে হবে এবং ট্র্যাজেডির রসে ভয়ের কোন স্থান নেই। ট্র্যাজেডির নায়ককে একই সঙ্গে "object of pity as well as of admiration" হতে হবে।

'পিটি' এবং 'এ্যাড্‌মিরেশান' এই দুটি যুগ্ম ভাবই ট্র্যাজেডি-রসের স্থায়িভাব; শুধু 'পিটি' বা শুধু 'এ্যাড্‌মিরেশান' থাকলে ট্র্যাজেডি হবে না। 'এ্যাডমিরেশান'-ছাড়া 'পিটি' এবং 'পিটি'-ছাড়া এ্যাডমিরেশন ট্র্যাজেডিরস সৃষ্টিতে অসমর্থ। যে সমস্ত ভাব 'পিটি' এবং 'এ্যাডমিরেশানে'র পরিপন্থী অর্থাৎ যে ভাব "unmerited suffering"-এর অস্তিত্ব নস্যাৎ করে দেয় এবং নায়কের মহিমাকে খর্ব করে দেয়, সেই ভাবগুলি ট্র্যাজেডি-রসের ক্ষতিকারক। এই প্রসঙ্গেই শ্রীযুক্ত র‍্যাফেল বাইবেলের ধর্মদর্শনের সঙ্গে ট্র্যাজেডির বিরোধকথা তুলেছেন এবং দেখিয়েছেন দুটি কারণে ধর্মমূলক ট্র্যাজেডিতে ট্র্যাজেডি-রস নিষ্পত্তিতে বাধা জন্মে। প্রথমতঃ, ধর্মদর্শন এই কথাই বলে যে, ভগবান যা করেন মঙ্গলের জন্যই করেন, অমঙ্গল মহত্তর মঙ্গলেরই উপায়-বিশেষ, ভগবানের বিধানে অনুচিত দুর্ভোগ বলে কিছু থাকতে পারে না, তিনি মঙ্গলময়। এই ধরনের দার্শনিক পরিমণ্ডলে "unmerited suffering"-এর জন্য শোচনা জাগানো সম্ভব নয়। দ্বিতীয়তঃ, ধর্মমূলক নাটকে মানুষের মহিমার চেয়ে ভগবানের মহিমাকেই বড় করে দেখানো হয়, মানুষকে ভগবানের মহীয়ানত্বের সম্মুখে অবনত করা হয়—"it abases man before the sublimity of God." ধর্মদর্শনের সঙ্গে ট্র্যাজেডির বিরোধ রয়েছে—এ কথা সপ্তদশ শতাব্দীর সমালোচক Saint Evremond প্রথম ঘোষণা করেছিলেন। তারপর আই. এ. রিচার্ড, অধ্যাপক

কার্ল জেসপারস্, অধ্যাপক উনা এলিস-ফারমোর, চু কোয়াঙ্ শিয়েন প্রমুখ অনেকেই বলেছেন। চু কোয়াঙ্ বলেছেন—ট্র্যাজেডি শুধু খ্রীষ্টধর্মের পরিমণ্ডলেই যে অসম্ভব তা নয়, সমস্ত ধর্মদর্শনের ক্ষেত্রেই এবং সব পরাদর্শনের পরিমণ্ডলেই অসম্ভব। শ্রদ্ধেয় ডি. ডি. রাফেল মহাশয় এঁদের সঙ্গে অনেকাংশেই একমত, তবে ধর্মদর্শনের পরিমণ্ডলে ট্র্যাজেডির অস্তিত্ব সব ক্ষেত্রেই অসম্ভব এ কথা তিনি স্বীকার করেন না। আর কেউ পারুন আর না পারুন, নাট্যকার রাসিন যে ট্র্যাজেডি ও খ্রীষ্ট-ধর্মদর্শনের মধ্যে সমন্বয় করতে সক্ষম হয়েছেন এ বিষয়ে তাঁর মনে কোন সন্দেহ নেই। তিনি মনে করেন—দৈব অন্যায়ের সমস্যাটিকে নিয়তিবাদের (doctrine of predestination) দ্বারা পাশ কাটিয়ে যেতে পারলে—"it is possible to stage a conflict, as in Greek Tragedy, between divine power and human ideas of justice." এবং সেই দ্বন্দ্ব তখনই ট্র্যাজিক হবে যখন—"the side of justice is allowed to win our sympathy with the implication of antipathy to the power opposing it." (৬৭ পৃঃ; প্যারাডক্স্ অফ ট্র্যাজেডি)। আসল কথাটি এখানেই বলা হয়েছে—দৈবচেতনাকে আচ্ছন্ন করে মানব-সমবেদনা বড় হয়ে না উঠলে, ট্র্যাজেডির রস-নিষ্পত্তিতে ব্যাঘাত ঘটবেই।

এই প্রসঙ্গেই আমাদের পৌরাণিক নাটকে ট্র্যাজেডি রস নিষ্পত্তির সুযোগ সম্ভাবনা আছে কি না—সে সম্বন্ধে দু একটি কথা বলা যেতে পারে। যে সব পৌরাণিক নাটকের নায়ক কোন অভিশপ্ত দেবতা মরলোকে বাস যার পক্ষে অভিশপ্ত জীবন,—স্বর্গে ফিরে যাওয়াই যার অভিশাপমুক্তি, সেই সব নায়ক-অবলম্বনে ট্র্যাজেডি রস সৃষ্টি করা যায় না এই কারণে যে, নায়কের ভাগ্যবিপর্যয় এবং মৃত্যু আমাদের মধ্যে ট্র্যাজেডিসংবিদ-উপযোগী শোচনা জাগাতে পারে না।

দ্বিতীয়তঃ যে সব নাটকের নায়ক, সমস্ত দ্বন্দ্ব-সংঘাতের ও শোচনীয় দুঃখ দুর্গতির শেষে ভগবৎ কৃপালাভে পরম পুরুষার্থ লাভ করে, দেবদর্শন লাভ করে মুক্ত হয়ে যায় বা পরম শান্তি লাভ করে, সেই সব ক্ষেত্রেও ট্র্যাজেডি-সংবিদ নষ্ট হয়ে যায়। তৃতীয়তঃ যে সব নাটকে (নায়ক অভিশপ্ত দেবতা বা ভগবদ্দর্শনলাভে কৃতকৃতার্থ না হলেও) এমন একটি দার্শনিক পরিমণ্ডল সৃষ্টি করা হয় যা মায়াবাদে পরিপূর্ণ বা মঙ্গলময় দৈববিধানের গুণগানে মুখরিত, সেই সব নাটকেও, নায়কের শোচনীয় ভাগ্য বিপর্যয়ের দৃশ্য দেখে স্বাভাবিক ভাবে যে পরিমাণ শোচনা জাগার কথা, সেই পরিমাণ আশানুরূপ শোচনা জাগতে পারে না; ঐ দার্শনিক সংস্কারের প্রাবল্যে শোচনা প্রশমিত হয়ে যায়। সুতরাং পৌরাণিক নাটকের ক্ষেত্রে ট্র্যাজেডি সৃষ্টি করতে হলে—নায়কের দ্বন্দ্ব ও দুঃখ-দুর্দশাকে এমন প্রবলভাবে রূপ দিতে হবে যাতে দৈব-চেতনা ও দার্শনিক সংস্কার শোচনা দ্বারা আচ্ছন্ন হয়ে যায়,—দর্শকের মনে নায়কের শোচনীয় পরিণামের বেদনাই বড় স্থান অধিকার করে। মেঘনাদবধ মহাকাব্যের রাবণের একটি উক্তি এই প্রসঙ্গে স্মরণীয়। রাবণ বলছেন—'জানি এ সংসার মায়াময়, বৃথা এর সুখ দুঃখ যত, তবু জেনে শুনে কাঁদে এ পরাণ অবোধ।' সব জেনে শুনেও অবোধ প্রাণ কাঁদবে—তবেই তো

ট্র্যাজেডি। যেখানে এই জানা-শোনা এমন একাধিপত্য স্থাপনা করে যে হৃদয়ের অনুভূতি মাথা তুলতে পারে না, সেখানে ট্র্যাজেডি নেই। অতএব দেবতার কথা, দর্শনের কথা থাকলেই ট্র্যাজেডি রস নষ্ট হয়ে যাবে, এমন কথা বলা চলে না। যে পরিপ্রেক্ষিতেই ট্র্যাজেডি-কার জীবন দ্বন্দ্ব উপস্থাপিত করুন, তাঁর দৃষ্টিকে জীবনের শোচনীয় পরিণামের বেদনার লক্ষ্যেই নিবদ্ধ রাখতে হবে। পরাদর্শন এবং ধর্মদর্শনের মহিমার দিকে নয়, জীবনের ঐকান্তিক মূল্যবোধের, আশা-আকাঙ্ক্ষার, ক্ষয়-ক্ষতি-অপচয়জনিত শোচনীয় পরিণামের জন্য সহানুভূতি জাগানোর দিকেই তাঁকে একাগ্র দৃষ্টি দিতে হবে। তাঁকে পরিহার করতে হবে একদিকে অত্যুগ্র পরাদর্শনের ও ধর্ম দর্শনের কোটিকে – দ্বন্দ্বাতীত মানসিক অবস্থা সৃষ্টির চেষ্টাকে; অন্যদিকে জীবনের লঘু ও কৃত্রিম পরিবেশ, ভাব এবং ভাবনাকে। এই দুই কোটির মধ্যবর্তী অবকাশে ট্র্যাজেডি-রসের স্থিতি। পরাদর্শন এবং ধর্মদর্শনের প্রাধান্য ঘটলে যেমন ট্র্যাজেডি-রস নিষ্পত্তিতে ব্যাঘাত ঘটে তেমনি লঘু ও কৃত্রিম পরিস্থিতি এবং অস্বাভাবিক কথা অবাস্তব অনুভাব সঞ্চারিভাব, ট্র্যাজেডিকে মেলোড্রামার স্তরে অবনত করে দেয়। সুতরাং এই দুই শত্রুর বিরুদ্ধে ট্র্যাজেডি নাট্যকারকে থাকতে হবে সতর্ক এবং সমালোচককে থাকতে হবে অবহিত। পরাদর্শনের, ধর্মদর্শনের মিশ্রণে ট্র্যাজেডিরস ক্ষুণ্ণ হচ্ছে কি হচ্ছে না এ নির্ধারণ করা যেমন কঠিন কাজ, তেমনি কঠিন কাজ—মেলোড্রামা দোষ স্পর্শে কোথায় ট্র্যাজেডি-রস ক্ষুণ্ণ হচ্ছে তা নিরূপণ করা। কাজটি আরো কঠিন এই কারণে যে, 'মেলো-ড্রামা'র সংজ্ঞা বিষয়ে পণ্ডিতরা সম্পূর্ণ একমত হতে পারেন না। তবে পণ্ডিতরা সম্পূর্ণ একমত হতে না পারলেও, তাঁদের আলোচনার আলোকে একটি কথা খুবই স্পষ্ট হয়ে উঠেছে এবং সেটি এই যে মেলোড্রামা গুরুগম্ভীর রসের নাটক লেখার অসার্থক চেষ্টা।

মেলোড্রামা কথাটির ইতিহাস আলোচনা করতে গেলে দেখা যাবে—সপ্তদশ শতাব্দীতে গ্রীক নাটকের অনুরূপ কোরাস-গানযুক্ত ট্র্যাজেডি নাট্যরচনাকে মেলোড্রামা আখ্যা দেওয়া হয়েছিল। ইতালীতে 'অপেরা' এবং 'মেলোড্রামা' বহুকাল একই অর্থে প্রযুক্ত হয়েছিল এবং অষ্টাদশ শতাব্দীর শেষভাগে ও ঊনবিংশ শতাব্দীর প্রথমে ইংলণ্ডে এবং ফ্রান্সে 'মেলোড্রামা' বলতে বুঝাতো সেই নাটককে—যা স গীত সহযোগে অভিনীত করা হতো অর্থাৎ গোড়াতে মেলোড্রামা বলতে অভিনয়ের একটা বিশেষ রীতি (a convenient theatrical description based on purely external features) বুঝাতো। কিন্তু পরবর্তীকালে এবং এখন 'মেলোড্রামা' বলতে বুঝায়, অধ্যাপক নিকলের ভাষায়—"a particular approach to dramatic material and a particular way of handling that material—(৮৮ পৃ: ; দি থিয়েটার এ্যাণ্ড ড্রামাটিক থিওরি) এই গ্রন্থে অধ্যাপক নিকল মেলোড্রামার কয়েকটি বৈশিষ্ট্য নির্দেশ করেছেন :—

(ক) মেলোড্রামায় সাহিত্যিক গুণ (literary quality) তেমন থাকে না।

(খ) চরিত্রের ব্যক্তিত্ব বিকশিত করার চেষ্টা (to individualise the characters) থাকে না; চরিত্রগুলি ছকবাঁধা (টাইপ) হয়ে উঠে।

(গ) চরিত্রগুলি 'নাটকীয় নাটকীয়' (theatrical) মনে হয়।

(ঘ) আবেগাদি ও পরিস্থিতি কৃত্রিম (fictional) মনে হয়।

(ঙ) দর্শকের মন সব সময় চমকপ্রদ ঘটনা দিয়ে উত্তেজিত করে রাখার চেষ্টা করা হয় (to keep the audience constantly supplied with series of thrills.) এ বিষয়ে অধিক আলোচনার অবকাশ এখানে নেই। তবে এই কথাটি মনে রাখা দরকার—'মেলোড্রামা' সবক্ষেত্রে বিয়োগান্ত হবে এমন কোন কথা নেই এবং ট্র্যাজেডি রসোত্তীর্ণ না হলেই নাটক মেলোড্রামা হয় না।

এবার ট্র্যাজেডি-রস বিষয়ে অধ্যাপক নিকল মহাশয়ের অতি সাম্প্রতিক আলোচনায় প্রবেশ করা যাক। আমরা দেখেছি 'থিওরি অফ ড্রামা' গ্রন্থে অধ্যাপক নিকল ট্র্যাজেডি-রস বিষয়ক আলোচনায় "awe allied to lofty grandeur"-কেই ট্র্যাজেডির স্থায়িভাব বলে নির্দেশ করেছেন এবং সেখানে সামাজিক ট্র্যাজেডির জন্য একটি পংক্তি ছেড়ে দিতে কুণ্ঠিত হননি। কিন্তু ১৯৬২ খ্রীষ্টাব্দে প্রকাশিত 'দি থিয়েটার এ্যাণ্ড ড্রামাটিক থিওরি'-গ্রন্থে ট্র্যাজেডি রস সম্পর্কে যে নতুন আলোচনা করেছেন তাতে অনেক ট্র্যাজেডিই ট্র্যাজেডির পংক্তিতে স্থান পাওয়ার অধিকার হারিয়েছে—বিশেষ করে সামাজিক এবং গার্হস্থ্য ট্র্যাজেডিগুলি অপাংক্তেয় বলেই ঘোষিত হয়েছে। অধ্যাপক নিকলের আলোচনা অনুধাবন করলেই দেখা যাবে—তিনি ট্র্যাজেডিরসকে সুদুর্লভ এবং অসাধারণ প্রতিপাদন করার চেষ্টা করেছেন—সাধারণ 'sense of unmerited suffering' বা 'sense of human waste' প্রভৃতি ভাবের স্তর থেকে ট্র্যাজেডির ভাবকে আরো ঊর্ধ্বস্তরে নিয়ে গেছেন। অধ্যাপক নিকল 'tragic qualities' পরিচ্ছেদে লিখেছেন—পরবর্তী ক্লাসিকাল যুগ থেকে অষ্টাদশ শতাব্দী পর্যন্ত ট্র্যাজেডির আন্তর ধর্মের দিক লক্ষ্য না করে বহির্লক্ষণের দিকেই বেশী ঝোঁক দেওয়া হয়েছে; ট্র্যাজেডি বলতে সমালোচকরা বুঝেছেন—'a type of play which showed an illustrious man passing from happiness towards a miserable end." এবং সঙ্গে সঙ্গে বলেছেন—ট্র্যাজেডির উদ্দেশ্য হচ্ছে নৈতিক আদর্শ প্রচার করা। সুতরাং ট্র্যাজেডি-রসের স্বরূপ আলোচনায় এই সংজ্ঞাগুলি বা বিবরণ কোন উপকারেই আসবে না। তবে, ঐ সব সংজ্ঞা বা বিবরণ থেকে এইটুকু নির্দেশ পাওয়া যায়—(১) সব ট্র্যাজেডিরই বিষয়বস্তু হচ্ছে 'dark events' এবং ট্র্যাজেডির সদা চিন্তা হচ্ছে মৃত্যুর ভাবনা (thought of death) (২) প্রায় সব লক্ষণেই এই কথা বলা হয়েছে যে ট্র্যাজেডির 'নায়ক' হবে উচ্চবংশোদ্ভব এবং বৃত্ত হবে ঐ তহাসিক। (৩) পরিবেশে থাকবে প্রাচীন ঐশ্বর্যের গরিমা এবং চরিত্রে থাকবে অসাধারণ মহিমা। এই লক্ষণগুলি সমালোচনা করতে গিয়ে অধ্যাপক নিকল বলেছেন—মৃত্যু, হত্যা, আত্মহত্যা প্রভৃতি ঘটনা ট্র্যাজেডির উপজীব্য বটে. কিন্তু হত্যা বা মৃত্যুমাত্রেই ট্র্যাজিক নয়। তবে এই হত্যা বা মৃত্যুর উপর বেশী ঝোঁক দেওয়ার তাৎপর্যটি লক্ষ্য করবার মতো। প্রথমতঃ মৃত্যু বা হত্যার ঘটনা—"stimulate the imaginative vision" দ্বিতীয়তঃ—"substitution of the

extra-ordinary for the familiar has the power of delving down to the primeval roots of humanity..... ......make possible an awareness of deeper truths... ....plots exceptional nature in itself contributes towards its impress of universality." অর্থাৎ সাধারণ ঘটনার পরিবর্তে অসাধারণ ঘটনার উপস্থাপনা দ্বারা মানবসত্তার গভীরে পৌঁছে দেয়—গভীরতা সত্যের চেতনা জাগিয়ে দেয়—ঘটনাকে সার্বজনীন করে তোলে। তারপর ঐতিহাসিক বিষয়বস্তু সম্বন্ধে বলতে গিয়ে তিনি বলেছেন—ঐতিহাসিক বিষয়বস্তু ছাড়া ট্র্যাজেডি রস নিষ্পন্ন হতে পারবে না—এ সিদ্ধান্ত ভুল বটে, কিন্তু এই প্রশ্নটি একটু তলিয়ে দেখলেই এ সিদ্ধান্ত করতেই হবে যে—When a dramatist deviates from such procedure he essays a task of truly tremendous difficulty—ঐতিহাসিক অর্থাৎ বিখ্যাত কাহিনী অবলম্বন না করলে ট্র্যাজেডি রস জমানো কঠিন। এমন কি, নিকল বলেন শেকস্‌পীয়রের ওথেলো নাটকের গভীর আবেগ-আবেদন থাকা সত্ত্বেও পরিবেশে সমসাময়িকতার আবহাওয়া তথা 'domestic spirit' ফুটে ওঠায়, ট্র্যাজেডি রস ক্ষুণ্ণ হয়েছে। কারণ "domesticity in a play is apt to destroy the emotion which it is the mission and object of the tragic author to arouse"। 'ট্র্যাজেডিতে' 'strange events' রূপ না দিলে উপযুক্ত ভাব জাগানো সম্ভব হবে না। অধ্যাপক নিকল বলেছেন - নায়কের উচ্চবংশোদ্ভবতার উপর জোর দিয়ে প্রাচীন সূত্রকারগণ একটি গভীর সত্যের দিকে অঙ্গুলি নির্দেশ করেছেন। এ কথা সত্য বটে যে নায়ককে রাজরাজড়া হতেই হবে এ কথা মানা চলে না, কিন্তু এ কথা আরো সত্য যে "the hero must be generally superior to most men" কারণ, ব্যক্তি অসাধারণ না হলে সমস্ত মানুষের প্রতিনিধি (symbolic force) হয়ে উঠতে পারে না—'he can not awaken that intense concern for man's plight which is certainly essential to tragedy'. অধ্যাপক নিকলের উল্লেখযোগ্য সিদ্ধান্ত—মূলতঃ সব ট্র্যাজেডিই প্রত্যক্ষতঃ বা পরোক্ষতঃ "religious and not social in tone." অবশ্য ধর্মমূলক বলতে এ বুঝায় না যে ট্র্যাজেডি কোন বিশেষ ধর্মতত্ত্ব প্রচার করবে, ধর্মমূলক বলা হচ্ছে এই কারণেই যে ট্র্যাজেডিতে মানুষকে অনন্তের পটভূমিতে দাঁড় করানো হয়। "In tragedy we are confronted by infinity and the finite, by the unseen pressure of unfathomable forces and by men." অর্থাৎ ট্র্যাজেডিতে একদিকে থাকবে রহস্যময় অনন্ত-শক্তি অন্যদিকে থাকবে সীমাবদ্ধশক্তি মানুষ। থাকবে এদের দ্বন্দ্ব, থাকবে মানুষের দেবপ্রতিস্পর্ধী শক্তির মৃত্যুঞ্জয় মহিমা।

অধ্যাপক নিকল বলতে চান—'ট্র্যাজেডি-সংবিৎ' জাগাতে হলে যেমন উদ্রিক্ত করতে হবে বিস্ময়বোধকে (sense of wonder, of awe), তেমনি সৃষ্টি করতে হবে আনন্ত্যের ব্যঞ্জনা, করতে হবে—নাটকের বৃত্তের মধ্যে 'cosmic issue'-র

অবতারণা। সুতরাং যে সমস্ত নাটকে ব্যক্তি ও সমাজ-শক্তির দ্বন্দ্ব রূপ দেওয়া হয়েছে এবং সমাজ-শক্তির সঙ্গে দ্বন্দ্বে মানুষের শোচনীয় পরিণাম দেখানো হয়েছে, অথচ কোনরূপ আনন্ত্যের দ্যোতনা সৃষ্টি করা হয়নি, সেই সব নাটককে কোন মতেই ট্র্যাজেডি বলা যায় না। আগে আমরা ভুল করেই ইবসেনের 'গোস্ট' নাটককে ট্র্যাজেডির পংক্তিতে স্থান দিয়েছি; এখন সেই সিদ্ধান্ত নিশ্চয়ই বদলাতে হবে। ট্র্যাজেডি কথাটি খুব বাদ বিচার করে ব্যবহার করতে হবে—একমাত্র সফোক্লিস এবং শেকস্পীয়রের নাটকের মতো নাটকের ক্ষেত্রেই প্রয়োগ করতে হবে। বলা বাহুল্য, "cosmic issue"-র উপরে বিশেষ ঝোঁক দেওয়ায়, অধ্যাপক নিকলের হাতে ট্র্যাজেডির ক্ষেত্র সংকুচিত হয়েছে এবং শেষ পর্যন্ত ট্র্যাজেডি দার্শনিক নাটকে পর্যবসিত হয়েছে। জন্মমৃত্যুর রহস্যের এবং দৈব রহস্যের ভাবনা যে নাটকে থাকবে না, যে নাটকে মানুষের জীবনকে অসীমের পটভূমিতে স্থাপন করা হবে না, সেই সব নাটককে ট্র্যাজেডি বলতে আপত্তি করলে, সামাজিক এবং গার্হস্থ্য ট্র্যাজেডিগুলি—এক কথায় 'রিয়েলিষ্টিক' ট্র্যাজেডিগুলি আপনা থেকেই ট্র্যাজেডির পংক্তি থেকে বাদ পড়ে যায়। দেখা যাচ্ছে, অধ্যাপক নিকল মহাশয়ের এই নতুন সিদ্ধান্তকে মানতে গেলে শুধু 'রিয়েলিষ্টিক' ট্র্যাজেডিগুলিকেই নয়, সফোক্লিস ইউরিপিডিসেরও বিখ্যাত বিখ্যাত ট্র্যাজেডিকে (এন্টিগোন, মিডিয়া প্রভৃতি) অপাংক্তেয় বলে ঘোষণা করতে হবে। অধ্যাপক নিকলের মতের খাতিরে আমরা তা করব কি? অতএব, ট্র্যাজেডির রস সম্বন্ধে নতুন করে আলোচনা করা আবশ্যক।

ষষ্ঠ অধ্যায়

শ্রেণীপরিচয়

(খ) কমেডি

এরিস্টটলের পোয়েটিক্স্ গ্রন্থে ট্র্যাজেডির আলোচনাই অধিক স্থান জুড়ে রয়েছে এবং কমেডি সম্বন্ধে খুব কম কথাই পাওয়া যায়। এরিস্টটল বলেন ট্র্যাজেডি যে যে স্তরের মধ্যে দিয়ে ক্রমবিকশিত হয়েছে তা জানা যায় বটে কিন্তু কমেডির ইতিহাস অজ্ঞাত; কারণ কমেডির প্রথমাবস্থায় তেমন কোন মর্যাদা ছিল না। ট্র্যাজেডির অনেক পরে কমেডিকে সামাজিক আনন্দানুষ্ঠানে মর্যাদার সঙ্গে গ্রহণ করা হয়েছে। কে প্রথম মুখোস, প্রস্তাবনা, বা পাত্র-পাত্রীর সংখ্যা-বৃদ্ধি প্রবর্তন করেন তা কিছুই জানা যায় না। (কমেডির কাহিনী প্রথম সিসিলি থেকে এসেছিল এবং এথেনীয়দের মধ্যে ক্রেটিসই প্রথম একে ভদ্র রূপ দেন। আশ্চর্যের কথা ডাওনিসাস উপাসনাকে কেন্দ্র করেই যে ট্র্যাজেডি বা কমেডির উৎপত্তি হয়েছে এমন কথা এরিস্টটল, স্পষ্টভাবে কোথাও বলেননি। তাঁর সময়ে যে ধারণা প্রচলিত ছিল তাই-ই তিনি ব্যক্ত করেছেন। তিনি বলেন ডোরিয়ানরা দাবি করে ট্র্যাজেডির ও কমেডির উদ্ভাবক তারাই। আবার সিসিলির ও খাস গ্রীসের মেগারীয়রা দাবি করে কমেডির স্রষ্টা তারাই। ডোরিয়ানদের দাবির ভিত্তি—ভাষার সাক্ষ্য। তাঁরা বলেন—আমাদের ভাষার 'কোমই' অর্থ পার্শ্ববর্তী গ্রাম। কমেডিয়ান কথাটি 'কোমগেইন' শব্দ থেকে উৎপন্ন হয়নি, কমেডিয়ান বলার হেতু এই যে তারা গ্রামে গ্রামে ঘুরে বেড়াত। কমেডি শব্দের উৎপত্তি সম্বন্ধে এরিস্টটল এর বেশী কিছু সংবাদ দিতে পারেননি।

তবে এরিস্টটল কমেডির উৎপত্তির উৎসের প্রতি অঙ্গুলিনির্দেশ না করেছেন এমন নয়। তিনি বলেছেন ট্র্যাজেডির উৎপত্তি হয়েছে 'ডিথাইর‍্যাম্ব' থেকে এবং the other with those of the phallic songs.

এই 'ফ্যালিক্ সঙ্‌্‌সে'র সূত্র অবলম্বন করে যে গবেষণা হয়েছে তাতে এই সিদ্ধান্তই করা হয়েছে যে ট্র্যাজেডি ও কমেডি একই উৎসবকে কেন্দ্র করে উৎপন্ন হয়েছিল। ডাওনিসাস উপাসনার ভাবগম্ভীর অনুষ্ঠান থেকে ট্র্যাজেডির এবং আনন্দোন্মত্ত ফ্যালিক শোভাযাত্রাদি থেকে কমেডির জন্ম। এই শোভাযাত্রাকে বলা হত 'কোমাস' (comus) কমেডি এই 'কোমাস্' শব্দ থেকে ব্যুৎপন্ন। এফ্. এস্. কর্নফোর্ড মহাশয়ের (Origin of the Attic Comedy গ্রন্থে) এবং গিলবার্ট মারে মহাশয়ের ধারণা ট্র্যাজেডি ও কমেডি 'year-play' থেকে উৎপন্ন হয়েছে। "Tragedy is the enactment of the death of the year-spirit and comedy is the enactment of his marriage or rather of the 'Comos' which

accompanies his marriage"—Gilbert Murrey। যাই হোক কমেডি শব্দটি যে Comus থেকে এসেছে এবিষয়ে প্রায় সকলেই একমত।

ট্র্যাজেডির মত কমেডির মধ্যেও বিবর্তন ঘটেছে এবং রূপে রসে এই পরিবর্তন ঘটায় কমেডি শব্দটির অর্থ-বিস্তারও ঘটেছে লক্ষণীয়ভাবে। আগেই বলা হয়েছে যে রচনাকে ট্র্যাজেডি ও কমেডিতে ভাগ করা হয় মূলতঃ feeling toneএর ভিত্তিতে এবং এই toneএর এক মেরুতে করুণ এবং অন্য মেরুতে হাস্য। ট্র্যাজেডির সংবেদনা করুণরসোদ্দীপক এবং কমেডির (প্রচলিত) সংবেদনা হাস্যরসোদ্দীপক। 'কমেডি' প্রথম পর্যায়ে হাস্যরসাত্মক রচনা অর্থেই প্রযুক্ত। সমালোচক মোল্‌টন বলেন—মেগারীয় প্রহসন বা ফার্স ই কমেডির প্রথম নিদর্শন। (The first species then of Comedy appearing in history is the Megarian farce). এই প্রথম পর্যায়ে কমেডি গ্রীসে নানা নামে অভিহিত হত; যেমন—Deicelictae, Orchestae, Byalictae প্রভৃতি। এই কমেডির সাধারণ পরিচয় Lyrical Comedy or Iambic। ঐতিহাসিক পর্যায়েও আদিম রূপ 'Theamata' এবং 'Thaumata' নামে পরিচিত ছিল।

কমেডির বিবর্তন

ক্লাসিকাল কমেডিকে দুভাগে ভাগ করা হয়ে থাকে—(এক) পুরোনো কমেডি, (দুই) নতুন কমেডি। মোল্‌টন প্রথমটিকে বলেছেন কোরাল (বা পুরোনো এ্যাটিক) কমেডি। যেমন এরিস্টোফেনিস রচিত—দি বার্ডস এবং অন্যান্য প্রহসন (Satiric +dramatic+Chorus) এবং দ্বিতীয়টিকে বলেছেন নতুন এ্যাটিক কমেডি (মিনান্দারের নাটক)। তারপর মিনান্দারের কমেডির অনুকরণে রোমান কমেডির উদ্ভব ঘটে এবং কমেডি পূর্ণাঙ্গ রূপ লাভ করে। রোমান কমেডির বৈশিষ্ট্য বিশ্লেষণ করে সমালোচক মোলটন কমেডির ক্রমবিকাশের লক্ষ্যটি সুন্দরভাবে নির্দেশ করতে চেষ্টা করেছেন। তিনি নিম্নলিখিত বৈশিষ্ট্যের উল্লেখ করেছেন—

(ক) কাহিনীর উপধারার যোজনা

(খ) রস সংমিশ্রণ (Mixture of tones)

(গ) একাধিক বৃত্তের সংযোজন

(ঘ) ঘটনার ও পরিস্থিতির গুরুত্ব, ষড়যন্ত্র, চরিত্র বৈপরীত্য, ভ্রান্তি প্রত্যভিজ্ঞান, বিচ্ছেদ ও পুনর্মিলন।

রোমান কমেডির বড় বৈশিষ্ট্য লক্ষ্য করা যায় তার উপস্থাপ্য বিষয়ের নূতনত্বে। গ্রীক কমেডির প্রথম উদ্দেশ্য ছিল ব্যঙ্গ করা—উপহাস করা। ক্রমে ব্যঙ্গ করার প্রবৃত্তি কমতে থাকে এবং বিশুদ্ধ হাস্যরস সৃষ্টির প্রবৃত্তি দেখা দেয়। রোমান কমেডিতে এই প্রবৃত্তিটি আরো পরিপুষ্ট আকার লাভ করে এবং ব্যঙ্গের উদ্দেশ্য নাটকীয়-করার উদ্দেশ্য দ্বারা আচ্ছন্ন হয়ে যায়। রোমান কমেডিতে 'প্রেম-কাহিনীর' প্রাধান্য দেখা দেয় এবং প্রধান কাহিনীর রসেও বেশ খানিকটা গুরুগম্ভীর ভাবের মিশ্রণ ঘটে। মোলটনের সিদ্ধান্ত এই—Roman Comedy seeks no deeper inspiration than the simple interest that belongs to human nature as seen in the

ordinary play of daily life ; and for background to its picture it gives us caricature of manners and social oddities as they existed in dissolute and slave-ridden Greece and Rome (The Ancient Classical Drama,-423.)

পরবর্তীকালে এলিজাবেথীয় যুগে এবং তৎপরবর্তী যুগে কমেডির রূপে ও রসে বিলক্ষণ পরিবর্তন দেখা দেয়। কমেডি আর হাস্যরসাত্মক নাটকের সীমায় আবদ্ধ থাকে না। কমেডির মধ্যেই হাই-কমেডি, সিরিয়াস কমেডি এবং লো-কমেডি—এই রকম বিভাগের প্রয়োজন অনিবার্য হয়ে দেখা দেয়। সংক্ষেপে বলা যায় কমেডির সংজ্ঞায় বিলক্ষণ পরিবর্তন উপস্থিত হয়। রসের ভিত্তিতে কমেডির শ্রেণীবিভাগ করতে গেলে বলা যেতে পারে—কমেডি বলতে শুধু স্থূল বা সূক্ষ্ম হাস্যরসের নাটক বুঝায় না, কমেডি জীবনের গুরুগম্ভীর সমস্যারও অর্থাৎ অন্যান্য রসেরই আনন্দ-পরিণাম উপস্থাপনা—কমেডি সিরিয়াস নাটকই তবে মিলনাত্মক।

১৬৬০ খৃষ্টাব্দে নাট্যকার পিয়েরি কর্নেই এই সমস্যাকেই এইভাবে ব্যক্ত করেছেন, —যে যে নাটকের নায়ক—does not meet the risk of death, loss of states or banishments, I do not think that it has a right to a higher name than comedy, but to answer at all to the dignity of which it (comedy) represents the actions, I have thought to call it 'heroic' to distinguish it from ordinary comedies.

সাধারণ কমেডি থেকে গুরু ভাব-গম্ভীর কমেডিকে পৃথক করার প্রয়োজন যে একান্তই অপরিহার্য, এ বিষয়ে স্রষ্টা ও সমালোচক সকলেই সচেতন, কিন্তু এ কথা না বলে উপায় নেই যে 'কমেডি'র আলোচনায় হাস্যরসাত্মক কমেডিকেই মূল লক্ষ্য ধরে বিচার করা হয়ে থাকে এবং হাস্যের উৎপত্তি ও কারণ সম্বন্ধেই বেশী আলোচনা করা হয়ে থাকে।

কমেডির উপাদান

এরিস্টটল তাঁর 'পোয়েটিক্স'—গ্রন্থে কমেডির লক্ষণ নির্দেশ করতে গিয়ে লিখেছেন —"Comedy is, as we have said, an imitation of characters of a lower type—not however in the full sense of the word bad, the ludicrous being merely a subdivision of the ugly. It consists in some defect or ugliness which is not painful or destructive।" কমেডি, নিম্নশ্রেণীর চরিত্রের অনুকরণ, অবশ্য নিম্নশ্রেণীর চরিত্রের অর্থ—মন্দ চরিত্র নয়। হাস্যোদ্দীপক, কুৎসিতেরই এক বিশেষ উপজাতি। অবেদনাজনক বা অ-ক্ষতি কারক ত্রুটি বা বিকৃতি থেকেই এর জন্ম। কমেডি, এরিস্টটলের মতে, হাস্যোদ্দীপক নাটক, ত্রুটি-বিকৃতিময় চরিত্র উপস্থাপনা করাই খাঁটি কমেডির উদ্দেশ্য। তবে এরিস্টটলের আলোচনা থেকে এও পাওয়া যায় যে ব্যক্তি-নিয়ে-ব্যঙ্গ করা

এরিস্টটল

স্যাটায়ার ও কমেডি

(personal satires) খাঁটি কমেডির উদ্দেশ্য নয়। খাঁটি কমেডি (main lines of comedy) হাস্যোদ্দীপকের নাট্যরূপ (dramatising the ludicrous) অর্থাৎ কমেডি বিশুদ্ধ হাস্যরসাত্মক নাটক।

আর একটি বিষয়ও উল্লেখযোগ্য এবং সেই বিষয়টি এই যে এরিস্টটল (প্রত্যক্ষভাবে না করলেও পরোক্ষভাবে) কমেডির আত্মার স্বরূপকে শুধু হাস্যের মধ্যেই সীমাবদ্ধ করেননি। সিরিয়াস কমেডির উৎপত্তি তখনও হয়নি বটে কিন্তু রসের বৈশিষ্ট্য উপলব্ধি করেই তিনি, কমেডির আত্মা যে আনন্দ (pleasure) এমন সিদ্ধান্তে উপনীত হবার প্রবণতা দেখিয়েছেন। ট্র্যাজেডির খাঁটি উপসংহার কি রকম হওয়া বাঞ্ছনীয় সেই সম্বন্ধে আলোচনা করার প্রসঙ্গে তিনি লিখেছেন যে, যে নাটকে ভাল ও মন্দের ভাগ্যে বিপরীত পরিণতি ঘটে, সেখানে নাটকের উপসংহার খাঁটি ট্র্যাজেডির উপসংহার হয় না। এই রকম উপসংহার —It is proper rather to comedy where those who in the piece are the deadliest enemies like Orestes and Aegisthus—quit the stage as friends at the close and no one slays or is slain. এই উক্তিটুকুর তাৎপর্য বিশ্লেষণ করলে দেখা যাবে, তিনি নিষ্পত্তি-পরিণাম ও আনন্দ-পরিণাম নাটকের আভ্যন্তরীণ ঘটনা গুরু গম্ভীর হলেও, নাটককে কমেডি বলতে চান। এই চাওয়ার মধ্যেই এই সিদ্ধান্ত ব্যক্ত হয়েছে যে লঘু কমেডির আত্মা হাস্যরস হলেও উন্নত ধরনের কমেডির আত্মা আনন্দ। অবশ্য একথা তিনি স্পষ্টভাষায় কোথাও বলেননি।

কমেডির আত্মা

যাই হোক, এরিস্টটলকৃত কমেডির সংজ্ঞায় নিম্নলিখিত বিষয় পাওয়া যাচ্ছে -

(ক) কমেডি নিম্নশ্রেণীর—(সাধারণ) ব্যক্তির রূপায়ণ।

(খ) কমেডি হাস্যোদ্দীপক ঘটনার উপস্থাপনা।

(গ) কমেডি মিলনাত্মক অর্থাৎ আনন্দপরিণাম উপসংহারের নাটক।

হোরেস

যাকে ঠিক লক্ষণ বলা যায় তা হোরেসের 'আর্ট অফ্ পোয়েট্রি'তে নেই।

সিসেরোকৃত কমেডি লক্ষণটি খুবই উল্লেখযোগ্য এবং বহুস্থলে বহুজনে উল্লেখ করেছেন। লক্ষণটি এই—কমেডি—'a copy of life, a mirror of custom, a reflection of truth'—অর্থাৎ জীবনের প্রতিলিপি, রীতি-নীতির দর্পণ, সত্যের প্রতিফলন। (এর বেশী আর কিছুই পাওয়া যায় না)।

সিসেরো

এলিয়াস ডোনেটাস 'De Comedia et Trāgedia' নিবন্ধে (৪র্থ খৃষ্টাব্দ) সিসেরোর উক্তি উদ্ধৃত করে কমেডি ও ট্র্যাজেডি সম্বন্ধে আলোচনা করেছেন। তাঁর মতে "Comedy is a story treating of various habits and customs of public and private affairs, from which one may learn what is of use in

এলিয়স ডোনেটাস
খৃষ্টীয় ৪র্থ শতক

life, on the other hand and what must be avoided on the other—(Mildred Rogers কৃত অনুবাদ)

লক্ষণীয় এই যে ডোনেটাসের লক্ষণে কমেডি যে হাস্যোদ্দীপক ব্যাপারের অনুকরণ এ কথাটা স্পষ্টভাবে বলা হয়নি। দ্বিতীয়তঃ কমেডি—সামাজিক ও ব্যক্তিগত আচার-আচরণের রীতিনীতির প্রদর্শক এবং তৃতীয়তঃ কমেডি শিক্ষা দেয়—জীবনে কোন্‌টি উপযোগী ও গ্রহণীয় এবং কোন্‌টি অনাবশ্যক তথা বর্জনীয়।

কমেডির মধ্যে শ্রেণীবিভাগের চেষ্টাও ডোনেটাস করেছেন। লাতিন কমেডি তিন রকম—

(ক) Atellanian (উচ্চ জাতীয়) comedy of the booths.

(খ) Farcical (Phintomica)

(গ) Planipedia (নগ্নপদী বা নীচজাতীয়) Comedy of the bare foot.

অন্যভাবে অর্থাৎ নামকরণরীতির ভিত্তিতে কমেডিকে চারভাগে ভাগ করেছেন—

(ক) নামানুসারে, (খ) দৃশ্যানুসারে, (গ) পরিস্থিতি অনুসারে, (ঘ) পরিণতি অনুসারে।

আর একভাবে কমেডিকে তিনভাগে ভাগ করা হয়েছে—

(ক) টেবারনারিয়া বা প্যাল্লিয়েটা (এই কমেডিতে গ্রীক পরিচ্ছদ পরিধান করা হয়)

(খ) টোগাটা (টোগা পরা হয়)

(গ) এটিল্লানা (উপহাস পরিহাসাদিপূর্ণ) সুপ্রচলিত কমেডি।

কমেডির চার সন্ধি—(ক) প্রোলোগ্‌ (খ) প্রোটাসিস (গ) এপিটাসিস (ঘ) ক্যাটাসট্রফি। প্রথমতঃ প্রস্তাবনা—কবির ও কাব্যের পরিচয়, দর্শকদের প্রশংসা প্রভৃতি। তারপর প্রোটাসিস—কাহিনীর আরম্ভ ও বেশ কিছুটা অভিব্যক্তি। তারপর এপিটাসিস—কাহিনীর জটিলতা বৃদ্ধি, সমস্যার সৃষ্টি। তৃতীয়ত ক্যাটাসট্রফিতে, "the solution pleasing to the audience ; and made clear to every one by an explanation of what has passed."

ডোনেটাস কমেডি সম্বন্ধে যে আলোচনা করেছেন তাতে এইটুকু তথ্য পাওয়া যায় যে নায়ক ও ঘটনার প্রকৃতি অনুসারে কমেডির মধ্যে লঘু গুরু ভেদ করা সম্ভব। (উচ্চ শ্রেণীবিষয়ক কমেডি, নিম্নশ্রেণী বিষয়ক কমেডি এবং ফার্স এই বিভাগটি খুবই লক্ষণীয়)।

দান্তে এক পত্রে (Epistle to Can Grande) লিখেছেন,—"Comedy is derived from (কোমই। গ্রীক শব্দ। অর্থ গ্রাম) kómi, village and ódé, which meaneth song, hence comedy is, as it were a village song..............Comedy indeed beginneth with some adverse circumstances but its theme hath a happy termination..........." দান্তের এই পত্রখানিতে কমেডি সম্বন্ধে যে

দান্তে-১৩১৮

মন্তব্য করা হয়েছে রেনেসাঁস যুগে তাই-ই বার বার বলা হয়েছে। কমেডির ব্যুৎপত্তিগত অর্থ, দান্তে বলেন, 'গ্রাম্যগীতি' এবং কমেডির বিষয়বস্তু রীতি ও উপসংহার সম্বন্ধে তাঁর বক্তব্য এই রকম—

(ক) কমেডির আরম্ভে—adverse circumstances—অপ্রীতিকর অবস্থা ও কমেডির শেষে happy termination—প্রীতিকর পরিণতি। (Tragic beginning and comic ending)

(খ) রচনারীতি—ললিত ও লঘু (mild and humble)

মিণ্টুর্নো (Arte Poetica-1563) প্রশ্নোত্তরে নাটকের স্বরূপ ও শ্রেণী পরিচয় সম্বন্ধে আলোচনা করেছেন। কমেডি সম্পর্কে প্রথম প্রশ্ন—কমিক কবির উদ্দেশ্য কি? মিণ্টুর্নোর উত্তর—শিক্ষা ও আনন্দ দেওয়া ছাড়া আর কি হতে পারে! প্লেটো বলেছেন—দেবতারা কর্মাবসন্ন মানুষের প্রতি কৃপা করেই আমোদ-প্রমোদের অবকাশ সৃষ্টি করেছেন,—এই সকল অবকাশেই —কমেডির উৎপত্তি। কমেডি থেকে দর্শকরা যে শুধু আনন্দজনক ঘটনা দেখে বা সুন্দর সুন্দর বাগ্‌বিন্যাস শুনে আনন্দিত হয় তাই নয়, কমেডি আচার-বিচার শিক্ষা দিয়ে সামাজিক মঙ্গলও বিধান করে। কমেডি pleased them greatly to see the happenings of their own lives enactment by other persons.

রেনেসাঁস ইতালীতে

দ্বিতীয় প্রশ্ন—কমেডি সংজ্ঞা নির্দেশ করা হয়েছে কি? উত্তর—যদিও সিসেরো কমেডির সংজ্ঞা নির্দেশ করেছেন—জীবনের অনুকরণ, রীতিনীতির দর্পণ, সত্যের প্রতিমূর্তি, এরিস্টটলের মতে কমেডি—প্রীতিকর ও হাস্যকর ঘটনার অনুকরণ—সে ঘটনা সাধারণ বা ব্যক্তিগত যাই হোক না কেন। এর পাত্র-পাত্রী সাধারণ অবস্থার বা মধ্যবিত্ত অবস্থার লোক; এর ভাষা হালকা ও আনন্দের এবং এতে নাচগানও থাকে।

স্ক্যালিগের (পোয়েটিক্‌স্ লিবি্ সেপটেম্) ট্র্যাজেডি ও কমেডির পার্থক্য নির্দেশ করতে গিয়ে নিম্নলিখিত সিদ্ধান্ত করেছেন। ট্র্যাজেডি ও কমেডির পার্থক্য মোটামুটি তিন বিষয়ে :—চরিত্র (characters), ঘটনাপ্রকৃতি (nature of action), এবং উপসংহার বা পরিণতি (outcome)। কমেডির চরিত্র গ্রাম্য বা নিম্নস্তরের নাগরিক ব্যক্তি, কমেডির আরম্ভে বিক্ষোভ কিন্তু পরিসমাপ্তিতে সমস্ত বিক্ষোভের অবসান। ভাষা দৈনন্দিন জীবনের ব্যবহারিক ভাষা।

জুলিয়াস সীজার স্ক্যালিগের (১৫৬১)

কমেডির লক্ষণ নির্দেশ করতে গিয়ে কস্টেলভেত্রো প্রথমত নতুন একটি কথা বলেছেন এবং সেই কথাটি এই যে কমেডিতে 'sorrowful ending' হতে পারে। তিনি বলেন—"The happy de'nouement of comedy is formed by the removal of insult from the hero or from one dear to him or by the cessation of longstanding

কস্টেলভেত্রো (১৫৭০)

shame or by the recovery of an esteemed person or possesion which was lost or by the fulfilment of his love ; and the sorrowful de'nouement of comedy is formed by the occurrence of the opposite of these things."

কমেডির উদ্দেশ্য সম্বন্ধে তিনি বলেন, কমেডির কাজ আনন্দদায়ক বিষয়ের দ্বারা ভাব ও কল্পনাকে জাগানো—মানুষের মানসিক ও শারীরিক ত্রুটি-বিচ্যুতি নিয়ে কমেডির কারবার। কমিকের প্রধান নিমিত্তকারণ—The greatest source of the comic is deception, either through folly, drunkenness, a dream, or delirium ; or through ignorance of arts, the sciences and one's own powers, or thiough the novelty of the good being turned in a wrong direction or of the engineer hoist with his own petrad ; or through deceits fashioned by man or by fortune. দেখা যাচ্ছে কস্টেলভেত্রোর মতে 'ভ্রান্তি' কমিকের একটি প্রধান নিমিত্তকারণ। অবশ্য ত্রুটিবিচ্যুতিকেও আগে কারণ বলে নির্দেশ করেছেন। তাঁর সিদ্ধান্ত—The private action of a private citizen is the subject of Comedy—সাধারণ ব্যক্তির ব্যক্তিগত ঘটনাই কমেডির উপস্থাপ্য বিষয়।

সিডনি (ইং:) (১৫৯৪)

স্যর ফিলিপ সিডনি—'এ্যান অ্যাপোলজি ফর পোয়েট্রি' গ্রন্থে (১৫৯৪) কমেডির ভাব-বৈশিষ্ট্যের দিকে দৃষ্টি আকর্ষণ করতে চেষ্টা করেছেন এবং তা করেছেন প্রচলিত মতবাদের সমালোচনা-প্রসঙ্গেই। তিনি বলেন,—আমাদের কমেডি-লেখকরা মনে করেন, হাসি ছাড়া আনন্দ সম্ভব নয়, এই মনে করা খুবই ভুল। আনন্দের আনুষঙ্গিক হিসেবে হাসি আসতে পারে কিন্তু হাসির কারণই আনন্দ—এ সত্য নয়। একই কারণ দুটি কার্য সৃষ্টি করতে পারে। বরং হাসি ও আনন্দের মধ্যে একরকম বিরোধ আছে বলা যায়। আমরা আনন্দ প্রকাশ করি সেখানেই, যেখানে আমাদের বা সমাজের বাসনানুকূল ব্যাপার ঘটে (conveniency to ourselves or to the general nature) আর আমাদের হাসি আসে যেখানে আমরা বিসদৃশ কোন কিছু দেখি (disproportioned to ourselves and nature)। বিকৃতি দেখে আমরা হাসি কিন্তু আনন্দ প্রকাশ করি না। আমরা 'good chances'এর জন্যে আনন্দিত হই আর 'mischances' এর জন্য হাসি। অবশ্য সিডনি স্বীকার করেন they may go well together. তবে কমেডি হতে হলেই যে পাত্র-পাত্রীর ক্রিয়া বা পরিণাম হাস্যোদ্দীপক হতেই হবে এমন কথা তিনি মানতে প্রস্তুত নন,—কারণ কাব্য, ট্র্যাজেডি বা কমেডি যাই হোক না কেন, 'delightful teaching which is the end of poesy' কাব্যে অবশ্যই চাই।

রেনেসাঁস পর্বে—বিশেষতঃ ষোড়শ শতাব্দীতে, কমেডির সংজ্ঞা নিয়ে যে আলোচনা হয়েছে স্পিনগার্ন মহাশয় তাঁর সুবিখ্যাত 'লিটারারি ক্রিটিসিজম্ ইন রেনেসাঁস'—গ্রন্থে সংগ্রহ করতে চেষ্টা করেছেন। এখানে স্পিনগার্নের গ্রন্থ থেকে সংগ্রহটুকু সাজিয়ে দেওয়া হচ্ছে।

স্পিনগার্নের গ্রন্থে রেনেসাঁস কমেডি আলোচনা

লেখক	বিষয়বস্তু	রস	উদ্দেশ্য

॥ এক ॥

ইতালীয় (ক) ক্রিসিনো নীচলোকের ঘটনা হাস্য সংশোধন
(১৫৬৩) (base things) (Ludicrous) (chastising)

(খ) মগৃগি—মগৃগি হাস্যের উৎপত্তি সম্বন্ধে নতুন একটি কথা বলেছেন। বলেছেন—বেদনাশূন্য বিকৃতি অতিপরিচিত বা অধিক স্থায়ী হলে হাসি আসে না; হাসির জন্য idea of suddenness or novelty চাই।

(গ) রোবারতেল্লি (১৫৪৮)—বলেন,—কমেডির উদ্দেশ্য হাস্যরস-সৃষ্টি—চিত্তের লঘু অবস্থা সৃষ্টি। হাস্যের উৎপাদক, ঈষৎ হেয় বিকৃতি (subturpiculum)।

(ঘ) মুজিও (১৫৫১)—সিডনির মুখে যে কথা পরে শোনা যাবে মুজিও সেই কথাটি বলেছেন—কমেডি বলতে লেখকরা শুধু হাস্যোদ্দীপক ঘটনার উপস্থাপনাই বোঝেন—চরিত্র বা আচার-আচরণের দিকটা এঁরা উপেক্ষা করেন।

(ঙ) মিন্টুর্নো—অবশ্য, হাস্যরসাত্মক বলেই কমেডি হেয়—এই কথা স্বীকার করতে প্রস্তুত নন। কমেডি মানুষের চরিত্র, বুদ্ধি, আচার-আচরণকে সংশোধন করে থাকে।

(চ) স্ক্যালিগের আলোচনা আগে করা হয়েছে। তাঁর মতে কমেডি ষড়যন্ত্রমূলক কাহিনী (নেগোতিয়োস্থম) লোকরীতিতে লিখিত এবং মিলনান্ত।

॥ দুই ॥

ফরাসী (ক) পেল্লেতিয়ে—(Pelletier)

(১) ট্র্যাজেডির সঙ্গে কমেডির শুধু অঙ্ক সংখ্যায় (৫টি অঙ্ক) ঐক্য আছে
(২) কমেডির রীতি—লৌকিক ও কথ্য (popular and colloquial)
(৩) কমেডির পাত্রপাত্রী—নিম্নশ্রেণীর
(৪) কমেডির উপসংহার—সর্বক্ষেত্রে আনন্দময় (always joyous)
(৫) কমেডির বিষয়বস্তু—প্রেম বাৎসল্যাদি…"(the loves.. and passions of youngmen and young women the indulgence of mothers, the wives of slaves and the diligence of nurses.)"

॥ তিন ॥

ইংলণ্ডীয় (ক) সিডনি-র (১৫৯৪) মতামত পূর্বেই আলোচিত হয়েছে।

(১) কমেডির সংজ্ঞা—"an imitation of the common errors of our life."—অবশ্য লঘু ও হাস্যোদ্দীপক ভাবে।

(২) কমেডি—"filthiness of evil" দেখায়, তবে "only in our private and domestical matters." (সিডনির আলোচনা দ্রষ্টব্য)

সপ্তদশ শতাব্দীতে "কমেডি-লক্ষণ"

॥ চার ॥
স্পেনীয়

লোপ-ডি ভেগা কারপিও (১৫৬২-১৬৩৫) স্পেনের বিখ্যাত নাট্যকার ও সমালোচক। তিনি 'দি নিউ আর্ট অফ রাইটিং প্লেজ্ ইন্ দিস এজ্' নামক রচনায় কমেডি সম্পর্কে কয়েকটি মন্তব্য করেছেন। প্রথমতঃ, তাঁর বক্তব্য এই যে কমেডির উদ্দেশ্য—'has always been to imitate the actions of men and to paint the customs of their age'—অর্থাৎ কমেডির উদ্দেশ্য লোকবৃত্ত অনুকরণ করা এবং যুগের রীতিনীতির চিত্র অঙ্কিত করা। দ্বিতীয়তঃ, ট্র্যাজেডির সঙ্গে কমেডির পার্থক্য এই যে ট্র্যাজেডির উপস্থাপ্য বিষয় হচ্ছে রাজকীয় ঘটনা বা বড়লোকের ঘটনা, আর কমেডি "treats of lowly and plebeian actions'—নিম্নশ্রেণীর লোকের এবং সাধারণ লোকের ঘটনা রূপ দেয়। তৃতীয়তঃ, তিনি স্পেনীয় কমেডির ক্রমবিকাশের ইতিহাসটুকুও দিয়েছেন—কমেডিকে প্রথম প্রথম Auto (ঔতো) বলা হত, কারণ এতে জনতার ক্রিয়াকলাপই দেখানো হত। সাধারণ ও নিম্নশ্রেণীর প্রেমাদি কমেডির বিষয় ছিল বলে প্রধান কমেডির নাম ছিল—'Entremeses' (এন্ট্রেমেসেস)। কমেডির ক্রমবিকাশ দেখাবার প্রসঙ্গে তিনি লিখেছেন, পুরনো কমেডি যে কোন কারণেই হোক বন্ধ করে দেওয়া হয়েছিল এবং স্যাটায়ারও (being more cruel) অনতিবিলম্বে বন্ধ হয়ে গিয়েছিল। এর পরে নতুন কমেডির (New Comedy) জন্ম। এটিক কমেডিতে লোকরুচির পরিবর্তনের ফলে পাপাচার ও কুপ্রথার সমালোচনা করার রীতি প্রচলিত হল এবং কমেডির সংজ্ঞা দাঁড়ালো—Tully-র ভাষায়,—'The mirror of custom and a living image of truth.' চতুর্থতঃ, ডি ভেগা কমেডি রচনায় ইতরলোক-রঞ্জন ও উচ্চাঙ্গের কবিকল্পনার মধ্যে মধ্যপন্থা অবলম্বন করার পক্ষপাতী। পঞ্চমতঃ, কমেডিতে রাজরাজড়ার ঘটনা মিশিয়ে দেওয়াকে তিনি ভাল মনে গ্রহণ করতে পারেননি। তাঁর মতে পুরনো কমেডিতে দেবদেবীর কথাকে হাস্যরসের বিষয় করা যত আপত্তিজনক রাজাকে বা তৎসদৃশ কোন সম্ভ্রান্তকে কমেডির পাত্রপাত্রী করাও সেইরকম আপত্তিকর। ষষ্ঠতঃ, 'কাল-ঐক্য' অর্থাৎ ২৪ ঘণ্টার মধ্যে ঘটনার পরিসমাপ্তির নিয়ম মানতে তিনি ইচ্ছুক নন। তবে কাহিনীকে তিনটি কাল-সন্ধিতে ভাগ করে নিতে নির্দেশ দিয়েছেন এবং প্রতি সন্ধির জন্য, সম্ভব হলে একটি দিন ধার্য করতে বলেছেন।

ওগিয়ের 'টায়ার এণ্ড সিডন'এর-ভূমিকায় (১৬২৮) কাল-ঐক্যের বিরুদ্ধে অনেক কথা বলেছেন এবং মিনান্দারের একখানি কমেডিতেও যে কালঐক্য রক্ষা করা হয়নি তা সবিস্তারে আলোচনা করে দেখিয়েছেন। অধিকন্তু ট্র্যাজি-কমেডি'-জাতীয় নাটকের পক্ষেও যথেষ্ট ওকালতি করেছেন; প্রশ্ন করেছেন—"what is the cyclops of Euripides but a tragi-comedy full of jests and wine of Satyrs and Silenus on the one hand, of blood and rage and baffled Polyphemus on the other" এবং সিদ্ধান্ত করেছেন—'The question, then, is an old one, although it goes by a new name'—ট্র্যাজি-কমেডির সমস্যা পুরনো তবে নামটি নতুন।

ওগিয়ের (১৬২৮)

জাঁ চাপিলাঁ (১৫৯৫-১৬৭৪) তাঁর 'সামারি অফ এ পোয়েটিক্ অফ্ ডি ড্রামা' নামক রচনায় কমেডির লক্ষণ নির্দেশ প্রসঙ্গে লিখেছেন—কমেডি মধ্যবিত্ত এবং নিম্নবিত্তদের জীবন-কথাকে অনুকরণ করে। কমেডির উপসংহার মিলনান্ত বা সুখাবহ।

পিয়েরি কর্নেই 'প্রথম প্রস্তাবে' (প্রেমিয়ের ডিস্‌কোর্স) লিখেছেন—"Comedy, then differs from tragedy in that the latter requires an illustrious, extraordinary, serious subject, while the former stops at a common playful subject. The latter demands great dangers for its hero, the former contents itself with the worry and displeasures of those whom it gives the first rank among the actors."

পিয়েরি কর্নেই (১৬৬০)

ট্র্যাজেডি ও কমেডির পার্থক্য হল এই যে ট্র্যাজেডির বিষয়বস্তু সুবিখ্যাত, অসাধারণ এবং গুরুতর ঘটনা, আর কমেডির বিষয়বস্তু সাধারণ লঘু ও কৌতুকজনক ঘটনা। ট্র্যাজেডির নায়কের জন্য ভীষণ বিপত্তির আয়োজন করা দরকার আর কমেডির নায়কের পক্ষে সামান্য দুশ্চিন্তা ও বেদনাই যথেষ্ট। কমেডির পরিণতি সর্বদাই সুখাবহ (happy) হবে। তবে খেয়াল রাখা দরকার—কমেডির পরিণতি সম্বন্ধে এরিস্টটল যে বলেছেন, কমেডির পরিণতিতে শত্রু বন্ধু হতে পারে তার তাৎপর্য কিন্তু অকারণে ভাবান্তর ঘটানো নয়। অকারণে ভাবান্তর ঘটানো অত্যন্ত খেলো ব্যাপার (মেলোড্রামাটিক ?)।

অধিকন্তু পিয়েরি কর্নেই কমেডির মধ্যে শ্রেণীবিভাগের প্রয়োজনের প্রতি দৃষ্টি আকর্ষণ করেছেন। যে নাটকের ঘটনা গুরুতর অথচ পরিণামে নায়ক—'does not meet the risk of death, loss of states or banishments'—সে নাটকের—'right to a higher name than comedy' তিনি স্বীকার করেন না। তবে ঘটনার গুরুত্বের বৈশিষ্ট্য স্বীকার না করে উপায় নেই বলে তিনি সাধারণ কমেডি থেকে এই কমেডিকে পৃথক করবার জন্যে হিরোয়িক (Heroic) উপাধি দিতে চেয়েছেন—I have thought to call

হিরোয়িক কমেডি

it heroic to distinguish it from, ordinary comedies. সিরিয়াস কমেডির সূত্রপাত এখানেই।

জনসন (১৫৭৩-১৬৩৭—ডিসকভারিস): জনসন একটি নতুন কথা বলেছিলেন এবং কথাটি সিরিয়াস বা হাই-কমেডির লক্ষণ নির্দেশের দিকেই ইঙ্গিত করেছিল। তিনি বলেন,—Nor is the moving of laughter always the end of comedy অর্থাৎ কমেডির উদ্দেশ্য সবক্ষেত্রেই হাস্যরস সৃষ্টি নয়। ড্রাইডেন, উইলিয়ম কনগ্রিভ প্রভৃতি সমালোচক-নাট্যকারদের আলোচনায় এই সুরটিই পরোক্ষভাবে ধ্বনিত হয়েছে—কমেডি বলতে শুধু হাস্যরসের নাটক বলা সঙ্গত নয় এ কথা স্পষ্ট করে তাঁরা না বললেও, কমেডির প্রকৃতিতে যে পরিবর্তন ঘটেছিল সে সম্বন্ধে তাঁরা খুবই সচেতন ছিলেন।

জনসন (১৬১১) ইংলণ্ড

অষ্টাদশ শতাব্দীতে কমেডি-লক্ষণ

অষ্টাদশ শতাব্দীর গোড়াতেই জর্জ ফাকুহার (১৬৭৭।৭৮-১৭০৭) তাঁর 'এ ডিসকোর্স আপন্ কমেডি ইন রেফারেন্স টু দি ইংলিশ স্টেজ' নামক পত্রে কমেডি সম্বন্ধে মন্তব্য করেছেন—Comedy is no more at present than a well-framed tale handsomely told as an agreeable vehicle for councel or reproof of —অর্থাৎ কমেডি সুন্দরভাবে-গঠিত সরসভাবে-কথিত এবং আনন্দের-মাধ্যমে-তিরস্কার করবার-জন্যে-রচিত গল্পবিশেষ। 'ইউটিলে ডুলসে' (Utile Dulce),—আনন্দের সাহায্যে উপযোগ সৃষ্টি—এই-ই কমেডির মূলসূত্র।

সামুয়েল জনসন (দি র‍্যাম্বলার-১৭৫১)—লক্ষণ নির্দেশ করা একটা সমস্যা (definitions are hazardous) এইভাবে এক সাধারণ ও সংক্ষিপ্ত ভূমিকা করে, কমেডির লক্ষণ নির্দেশের সমস্যার প্রতি দৃষ্টি আকর্ষণ করেছেন। যদিও কমেডিকে বলা হয়—Such a dramatic representation of human life, as may excite mirth—তথাপি যে যে উপায়ে আনন্দ সৃষ্টি করা হয় তা অসংখ্য বলে সুনির্দিষ্ট সংজ্ঞা তৈরি করা সম্ভব হয় না।

সামুয়েল জনসন (১৭৫১)

এই কারণেই—'Some make comedy a representation of mean and others of bad men ; some think that its essence consists in the unimportance, others in the fictitiousness of the transaction"—

অর্থাৎ কেউ কেউ মনে করেন কমেডি নীচলোকের ঘটনা উপস্থাপিত করে, কেউ কেউ বলেন কমেডির উপস্থাপ্য দুর্বৃত্তের কাহিনী, কোন কোন লোকের মতে কমেডির ঘটনার লঘুত্বের মধ্যে, আবার কারও মতে তা ঘটনার কাল্পনিকত্বের মধ্যে নিহিত। কিন্তু কমেডির উদ্দেশ্য 'mirth' বা হর্ষ সৃষ্টি বটে কিন্তু নানা উপায়ে এই হর্ষ সৃষ্টি করা সম্ভব। এর জন্যে হীনশক্তি বা দুর্বৃত্ত চরিত্র অথবা লঘু বা কাল্পনিক ঘটনা অপরিহার্য এ কথা বলা যায় না। কমেডি—হোরেসের মতে—অনেক সময় উচ্চ সুরেও কথা বলতে পারে (some time raises her voice)।

কার্লো গোলদানীর মতে—'Comedy was invented to correct foibles and ridicule disagreeable habits' এবং প্রথম যুগের কমেডিতে মানুষ মঞ্চের ওপরে চরিত্রের প্রতিরূপ দেখে আনন্দলাভ করতো (facsimile of character)। পরে কমেডি বাস্তবরূপ বিবর্জিত তথা বিশুদ্ধ হাস্যরসাত্মক, সৃষ্টি হয়ে উঠেছিল। আবার কমেডি বাস্তবজীবনের প্রতিরূপ হয়ে উঠেছে।

ইতালীর কার্লো গোলদানী ইল তিয়েত্রো কমিকো (৭৫১)

গোলদানীর মতে কমেডি দুরকম (ক) পিওর কমেডি (খ) কমেডিস্ অফ্ ইন্টি্গ্। পিওর কমেডিতে স্থান-ঐক্য বজায় রাখা সম্ভব, কিন্তু ইন্টি্গ্ কমেডিতে বজায় রাখতে গেলে অসঙ্গতি দোষ এড়ানো যায় না।

'মেময়ারস' (১৭৮৭) এ লিখেছেন—উত্তম কমেডি লিখতে হলে মোলিয়েরের মত subjects বা character অবলম্বন করাই বাঞ্ছনীয়। অধিকন্তু কমেডি 'ought not to reject virtuous and pathetic sentiments, if the essential object be observed of enlivening it with those comic and prominent trails which are the very foundations of its existence.

ফরাসীর দেনিস দিদেরো (১৭৫৮)

দিদেরো ১৭৫৮ খৃষ্টাব্দে লিখিত 'পোয়েজি ড্রামাটিক্ এ মঁসিয়ে গ্রিম' নামক রচনায় (অন্ ড্রামাটিক পোয়েট্রি নামে ইংরেজীতে অনূদিত) সমগ্র নাট্যরচনাকে মোটামুটি নিম্নলিখিত শ্রেণীতে ভাগ করেছেন—

এক ॥ গে-কমেডি। উদ্দেশ্য—ব্যঙ্গোপহাস করা তথা বিকৃতির নিন্দা করা।

দুই ॥ সিরিয়াস কমেডি। উদ্দেশ্য—মানুষের গুণাবলী ও কর্তব্যের রূপ দেওয়া।

তিন ॥ ট্র্যাজেডি (এক শ্রেণীর) যাতে পারিবারিক ঘটনা বা সমস্যার রূপ দেওয়া হয়

চার ॥ ট্র্যাজেডি (অন্য শ্রেণীর) যাতে জাতীয় বিপত্তি ও বিখ্যাত ব্যক্তির ভাগ্য-বিপর্যয় রূপ দেওয়া হয়।

যাই হোক, দেনিস দিদেরোর মতে কমেডি দুরকম—একের উদ্দেশ্য হর্ষ বা হাস্য সৃষ্টি করা, অন্যের উদ্দেশ্য—মানুষের গুণ ও কর্তব্যের রূপ দেখানো অর্থাৎ অন্যরূপ রস সৃষ্টি করা।

বুমারশেই, তাঁর 'এসেই সুর্ লে জেনরে ড্রামাটিক সিরিয়ুক্স্ (১৭৬৭)' প্রবন্ধে সিরিয়াস ড্রামা সম্বন্ধে আলোচনা করেছেন এবং এই সিদ্ধান্তেই পৌছেছেন যে, এমন এক শ্রেণীর নাটক আছে যা ঠিক ট্র্যাজেডি নয় আবার হাস্যোদ্দীপক কমেডিও নয় (form which is a sort of intermediary between the heroic tragedy and the pleasing comedy)। এই শ্রেণীর নাটককে তিনি 'ট্র্যাজি-কমেডি', 'বুর্জোয়া কমেডি', 'টিয়ারফুল কমেডি' প্রভৃতির কোনটি দ্বারা অভিহিত করবেন তা স্থির করতে পারেন নি। এই না পারার কারণ খুব সম্ভব এই যে, কোনস্থলে সিরিয়াস ড্রামার মধ্যে ট্র্যাজেডি-রসের মাত্রা অধিক, কোন ক্ষেত্রে

কমেডির সুর প্রধান। যাই হোক কমেডির মধ্যে রসের দিক দিয়ে যে শ্রেণীবিভাগ সম্ভব এবং বাঞ্ছনীয় এই কথাটিই আলোচনায় স্পষ্টভাবে প্রকাশ পেয়েছে।

উনবিংশ ও বিংশ শতাব্দীতে কমেডি লক্ষণ

উইলিয়াম হ্যাজলিট্ (১৭৭৮-১৮৩০) একজন প্রখ্যাত সমালোচক। তাঁর 'লেকচারস অন্ দি ইংলিশ কমিক রাইটার্স (১৮১৯)' গ্রন্থে বিভিন্ন কমিক লেখকের রচনার বৈশিষ্ট্য নিয়ে আলোচনা করেছেন। এই আলোচনা প্রসঙ্গে তিনি লিখেছেন—"Comedy naturally wears itself out—destroys the very food on which it lives and by constantly and successfully exposing the follies and weaknesses of mankind to ridicule, in the end leaves itself nothing worth laughing at."—এই মন্তব্যে হ্যাজলিটের কমেডি-সম্বন্ধীয় ধারণা প্রকাশিত এবং সেই ধারণা এই যে কমেডির উদ্দেশ্য মানুষের বোকামি ও দুর্বলতাকে উপহাস্য করে রূপ দেওয়া "It holds the mirror up to nature." তাঁর মতে হাস্যরসের আসল উপকরণ বেশবিকৃতি বা অঙ্গবিকৃতি নয় আসল উপকরণ "distinguishing peculiarities of men and manners". সংক্ষেপে "the proper object of redicule is 'egotism'."

উইলিয়াম হ্যাজলিট (১৮১৯)

উনবিংশ শতাব্দীতে নাট্যসমালোচকের সংখ্যা বেশই সন্তোষজনক। কিন্তু একথা বললে খুব অন্যায় বলা হবে না যে কমেডির লক্ষণ বা শ্রেণীভেদ সম্বন্ধে আলোচনা খুব সন্তোষজনক নয়। কমেডির, নাটকেরও বটে,—লক্ষণ নিরূপণের প্রশংসনীয় চেষ্টা দু-একজনের মধ্যেই পাওয়া যায়। ব্রুনেতিয়ে (লা লোই দু থিয়েটের ১৮৯৪) তাঁদের মধ্যে একজন। ব্রুনেতিয়ের মতে নাটকের নাটকত্ব—Spectacle of a will striving towards a goal and conscious of the means which it employs. এই মূলসূত্র প্রয়োগ করে তিনি নাট্যরচনার জাতিবিভাগ-কার্য সম্পন্ন করেছেন। তিনি বলেন—"the dramatic species are distinguished by the nature of the obstacles encountered by this will"—বাধার প্রকৃতি অনুসারেই নাটক ট্র্যাজেডি, কমেডি, প্রভৃতি জাতিতে বিভক্ত হয়েছে।

ব্রুনেতিয়ে (১৮৯৪)

(ক) যে ক্ষেত্রে বাধা অলঙ্ঘ্য বলে বিবেচিত—যেমন গ্রীকদের কাছে নিয়তি, খৃশ্চিয়ানদের চোখে বিধাতা, আমাদের চোখে প্রাকৃতিক নিয়ম বা অন্তর্নিহিত বাসনাবেগ—সেইক্ষেত্রে নাটক ট্র্যাজেডি।

(খ) যে ক্ষেত্রে বাধা অতিক্রম করার সম্ভাবনা থাকে, বাসনাবেগ জয় করবার মত শক্তি থাকে অথবা বাধাটি তারই মত কোন সামাজিক ব্যক্তির কাছ থেকে আসে বলে নিয়তির মত অবধারিত নয়; সেক্ষেত্রে নাটক রোমান্টিক বা সোশ্যাল ড্রামা।

(গ) যে ক্ষেত্রে বাধা অলঙ্ঘ্য বা অতিদুর্লঙ্ঘ্য নয়, দুপক্ষেই জোর প্রায় সমান সমান থাকে এবং শেষ পর্যন্ত দুই যুযুধান ইচ্ছাশক্তির মধ্যে মিলন ঘটে সেখানে নাটক কমেডি (Change once more the nature of the obstacles, equalize, at least in appearance, the conditions of the struggle, bring together the opposing wills·········this is comedy.) এবং (ঘ) যে ক্ষেত্রে বাধাটি কোন প্রতিকূল সচেতন ইচ্ছাশক্তির মধ্যে থাকে না, কোন সামাজিক বিধি-নিষেধের বা নিয়তির মধ্যে থাকে না, বাধাটি থাকে—irony of fortune or in the ridiculous aspect of prejudice or again in the disproportion between the means and the end,—that is farce—সেইক্ষেত্রেই নাটক প্রহসন (ফার্স)

ব্রুনেতিয়ে দ্বন্দ্বের ভিত্তিতে নাট্যের শ্রেণীবিভাগ করেছেন এবং দেখা যায় কমেডিকে 'সিরিয়াস কমেডি' অর্থেই ব্যবহার করেছেন। মোটকথা কমেডি যে শুধু হাস্যরসের নাটক নয়, হর্ষাত্মক ও হাস্যাত্মক এক কথা নয়, এ সিদ্ধান্ত সম্বন্ধে প্রায় সকলেই একমত। 'প্রায়' বলার কারণ এই যে কেউ কেউ কমেডি বলতে হাস্যরসাত্মক নাটকই বুঝেন এবং সমস্যামূলক সিরিয়াস কমেডিকে—ড্রামা নাম দিয়ে থাকেন।

এই প্রসঙ্গেই আমেরিকার জোসেফ উড ক্রাচ, (Joseph Wood Krutch) এর উল্লেখ করা যেতে পারে। তাঁর মতে "Comedy laughs the minor mishap of its character away'—কমেডিতে পাত্র-পাত্রীর ছোটখাটো দুর্দশাগুলো হেসে উড়িয়ে দেবার চেষ্টা করা হয়। ড্রামাতে সমস্যা তুলে সমাধান করা হয়। মেলোড্রামায় পাপপুণ্যকে সরলরেখায় ভাগ করে পাপের শাস্তি পুণ্যের পুরস্কার দেখানো হয় এবং তা দেখাবার ঝোঁকে ঘটনার ঔচিত্য উপেক্ষা করা হয় এবং কোন গভীর তত্ত্বের আলোচনা বা সমালোচনা করা হয় না।

জোসেফ ক্রাচ, দি ট্র্যাজিক ফ্যালাসি (১৯২৯)

এবার বিংশ শতাব্দীর প্রখ্যাত নাট্যতত্ত্ববিদ্ অধ্যাপক এলারডাইস নিকল মহাশয়ের আলোচনায় প্রবেশ করা যাক। কমেডি অধ্যায়ের ঠিক আগেই, ট্র্যাজেডি অধ্যায়ের উপসংহার এবং ডোমেষ্টিক ট্র্যাজেডির আলোচনা প্রসঙ্গে অধ্যাপক নিকল 'types of high drama'র মধ্যে নিম্নলিখিত শ্রেণীর নাটককে অন্তর্ভুক্ত করেছেন—

অধ্যাপক নিকলের-'দি থিওরি অফ্ ড্রামা' গ্রন্থে কমেডির আলোচনা

এক ॥ খাঁটি উচ্চাঙ্গের ট্র্যাজেডি (plays of the true tragic spirit, majestic and awe inspiring)।

দুই ॥ খাঁটি সূক্ষ্ম কমেডি—কল্পনাসুন্দর বক্রোক্তিময় কমেডি (plays of the true comic spirit, fanciful and witty.)।

তিন ॥ নীচুসুরে বাঁধা গুরুগম্ভীর সুখপরিণাম নাটক (serious happy-ending play of a lowered tone)।

তারপর কমেডি আলোচনার গোড়াতেই ঘোষণা করেছেন—"while our main concern here will be with pure comic productivity, it will be

necessary at least to glance at the intermediate group of serious plays which seem to belong neither to the one class nor to the other and also at that other group of dramas which are more properly styled Tragi-comedies."

অধ্যাপক নিকল 'কমিক' জাতীয় নাটকের সঙ্গে সিরিয়াস কমেডির পার্থক্যের কথা সব সময়েই মনে রাখতে বলেছেন এবং শেষ পর্যন্ত নিখুঁত শ্রেণী বিভাগের সম্ভাব্যতা সম্বন্ধে প্রশ্নও তুলেছেন। এ বিষয়ে তাঁর সিদ্ধান্ত উল্লেখযোগ্য—"If we accept for the moment the usual concomitant *to a tragedy, the unhappy ending*, and the usual concomitant *to a comedy the happy ending*, and if at the same time we adopt the use of the term *drama* for a play not sparkingly amusing but yet no tragedy and if we confine tragi-comedy to those plays where true tragic elements run parallel to true comic elements, we may be able to frame a very *rough classification* of the majority of the plays, always remembering the fact noted above that one class can almost imperceptively fade into other."

অধ্যাপক নিকল নাটকের যে এগারোটি শ্রেণীবিভাগ পরিকল্পনা করেছেন তাতে—

(ক) ট্র্যাজেডি—দুরকম
- ১। বিশুদ্ধ ট্র্যাজেডি
- ২। কমিকমিশ্র ট্র্যাজেডি

(খ) ট্র্যাজি-কমেডি—তিনরকম
- ১। ট্র্যাজিক ও কমিক সমান সমান
- ২। কমিক উপধারা প্রধান
- ৩। কমিক ধারা প্রধান, ট্র্যাজিক অপ্রধান

(গ) 'পোয়েটিক জাস্টিস প্লে'—

(ঘ) ড্রেম—দুরকম
- ১। মিলনান্ত ড্রেম
- ২। বিষাদান্ত ড্রেম

(ঙ) কমেডি—তিনরকম
- ১। ড্রেম কমেডি (কমিকমিশ্র গুরুগম্ভীর বৃত্ত)
- ২। স্যাটায়ারিক কমেডি
- ৩। কমেডি—মিলনান্ত ও হাস্যোদ্দীপক নাটক।

অধ্যাপক নিকল ট্র্যাজেডির বা সিরিয়াস ড্রামার এবং কমেডির (কমিক নাটকের) রাজ্যের সীমা নির্দেশ করতে যেয়ে নিম্নলিখিত সিদ্ধান্ত করেছেন—

(ক) কমেডি সাধারণতঃ নায়কবিহীন (heroless)

(খ) কমেডি একক কোন ব্যক্তির জীবন উপস্থাপনা করে না, (it does not deal with isolated individualities) উপস্থাপিত করে—একাধিক ব্যক্তির জীবনকে—বিশেষ বিশেষ শ্রেণীকে বা দলকে।

(গ) কমেডি অবশ্যই— 'mirror of time' হবে কারণ, কমেডি আসলে— "an abstract of society or at least of certain aspects of society."

(ঘ) কমেডির চরিত্ররা ব্যক্তি নয় 'টাইপ'।

(ঙ) কমেডি আবেগ জাগায় না।

(চ) কমেডি কোন্ বাস্তব সমস্যা উপস্থাপিত করে না, কৃত্রিম পরিস্থিতি কল্পনা ক'রে আমোদ সৃষ্টি করতে চেষ্টা করে। *

(ক) চরিত্রের বংশমর্যাদা বা প্রতিষ্ঠাকে ট্র্যাজেডির এবং কমেডির পার্থক্যের ভিত্তি হিসাবে গ্রহণ করা ঠিক না বটে, কিন্তু এক অর্থে এ কথা ঠিক যে কমেডির রাজ্য সাধারণ মানুষের রাজ্য। "Comedy's sphere belongs within the world of the ordinary."

(খ) কমেডির পাত্র-পাত্রী আর এক অর্থেও সাধারণ—তারা পরিচিত পরিবেশে উপস্থাপিত এবং সেই কারণে ট্র্যাজেডির চরিত্র অপেক্ষা অধিকতর বাস্তব।

(গ) কমেডির পাত্র-পাত্রী পরিচিত পরিবেশে উপস্থাপিত তথা অধিকতর বাস্তবকল্প হলেও, অনেক সময় তারা 'টাইপ' হয়ে উঠে। বিশেষ বিশেষ ভাবের রূপক হয়ে দাঁড়ায়।

(ঘ) কমেডিতে পাত্র-পাত্রীদের সামাজিক পরিবেশে এবং দলবদ্ধভাবে উপস্থাপিত করা হয়—set before us in groups and in social environment. ফলে কমেডির উদ্দেশ্য—মানব সমাজকে রূপ দেওয়া, সমাজের প্রতিনিধিদের উপস্থাপিত করা। (Concerned with human society and effects its purpose by filling its stage with society's representatives.)

(ঙ) ট্র্যাজেডির উপসংহার—মৃত্যুতে, কমেডির উপসংহার—মিলনে বা বিবাহে।

(চ) কমেডির বিষয়বস্তু—অধিকাংশ ক্ষেত্রে প্রেম।

(ছ) কমেডিতে সাধারণতঃ চিরন্তন পুরুষ এবং চিরন্তনী নারীর সম্পর্ক দেখানো হয় (balances and contrasts what might be called the eternal masculine and the eternal feminine).

তারপর অধ্যাপক নিকল এম. বের্গসঁ মহাশয়ের মন্তব্য সমর্থন করে ড্রেম ও কমেডির পার্থক্য নির্দেশ করতে গিয়ে সিদ্ধান্ত করেছেন "drama invariably deals with personalities, while true comedy deals with types and with classes." ড্রেম নাটকে পাত্রপাত্রীর ব্যক্তিত্ব বড় হয়ে ওঠে আর খাঁটি কমেডিতে সামান্যরূপ বা শ্রেণীরূপটা প্রাধান্য পায়। দ্বিতীয়তঃ কমেডিতে দর্শকবৃন্দ সহানুভূতির দিক দিয়ে অসাড় থাকে, আর ড্রেমে সহানুভূতির অবকাশ আছে; কারণ ড্রেমের বিষয়বস্তু—"A problem of one kind or another" আর কমেডিতে—there is never a problem. তৃতীয়তঃ কমেডিতে সমস্যা বা পরিস্থিতি 'কৃত্রিম', ড্রেমে সমস্যার রূপ নৈতিক (moral sentiment)।

ড্রেম ও কমেডির পার্থক্য

* অধ্যাপক নিকল তাঁর "দি থিয়েটার এ্যাণ্ড ড্রামাটিক থিওরি" গ্রন্থে (১৯৬২), এই প্রসঙ্গে অর্থাৎ 'কমিকের এলেকা' নিয়ে যে আলোচনা করেছেন তা এখানে উদ্ধৃত করা যাচ্ছে।

স্যাটায়ার ও কমেডি

তারপর অধ্যাপক নিকল স্যাটায়ার ও কমেডির পার্থক্য নির্দেশ করেছেন। প্রথমে তিনি 'ভোলপোন্' নামক কমেডির দৃষ্টান্ত দিয়ে একটি সমস্যার উত্থাপন করেছেন এবং প্রশ্ন করেছেন—Is laughter, then, not necessary for comedy ? Is the resible not the 'sine qua non' in this type of drama ?

কমেডির জন্যে হাস্যরস অপরিহার্য কি না ? স্যাটায়ার ও বিশুদ্ধ হাস্যের মধ্যে পার্থক্য আছে বটে কিন্তু—The division between satire and pure comedy is as is evident excessively slight.—কারণ "satire fades in some of its forms imperceptively into both *wit* and *humour.*" তবু এ কথা স্বীকার করতেই হবে যে ঠিক স্যাটায়ারের জন্যে আমরা হাসি না, হাসি তার আনুষঙ্গিক হাস্যকর ব্যাপারের জন্যে। বিশুদ্ধ কমেডিতে স্যাটায়ারের কোন স্থান নেই। কারণ "The appeal of this pure comedy is solely to the laughing force within us." এইরকম সিদ্ধান্তে পৌছে অধ্যাপক নিকল, কমেডির অন্যতম প্রাচীন একটি সংজ্ঞা—Comedy is an imitation of the common errors of our life, which be representeth in the most ridiculous and scornful sort that may be (সিডনি কৃত)—নাকচ করে দিয়েছেন। অবশ্য কমেডিতে নৈতিক উদ্দেশ্য এবং ব্যঙ্গ যে একেবারেই অপাংক্তেয় সে কথা তিনি বলেননি। তবে তাঁর সিদ্ধান্ত—It is the laughter we look for in comedy, not the sense of moral right or of moral wrong, not the purpose, not the significance of the play. কমেডি, নিকলের মতে, বিশুদ্ধ হাস্যরসের নাটক।

এর পরে আলোচনা করেছেন হাসির কারণ (sources of comic) সম্বন্ধে।

হাসির উৎস

এক ॥ Degradation (নীচব্যক্তিদের বিকৃতি) [এরিস্টটলের ?—বেন জনসন প্রভৃতির মত।]

দুই ॥ Incongruity (অসঙ্গতি) [কাণ্ট, শোপেনহাওয়ার, হ্যাজলিট।]

তিন ॥ হাস্যোদ্দীপকের অসামাজিকত্ব
ও
হাস্যকারীর অসমবেদনা
ও
পরিস্থিতি-ক্রিয়া-বচন প্রভৃতির যান্ত্রিকতা (automatism)

চার ॥ Sense of liberation.*

উল্লিখিত মতবাদের উল্লেখ করে অধ্যাপক নিম্নলিখিত কারণ নির্দেশ করেছেন

এক ॥ Incongruity—অসঙ্গতি

দুই ॥ Humour—হিউমার

* ["of them all...the greatest is incongruity"]

তিন ॥	Laughter arising from physical attributes—অঙ্গবিকার			
চার ॥	"	"	"	Character—চরিত্রবিকার
পাঁচ ॥	"	"	"	Situation—পরিস্থিতিবিকার
ছয় ॥	"	"	"	Manners—আচারবিকার
সাত ॥	"	"	"	Words—বাক্‌বিকৃতি
আট ॥	Wit			—উইট (বাক্‌কেলি—)
নয় ॥	Satire			—স্যাটায়ার—ব্যঙ্গবচন

কমিক রচনার শ্রেণীবিভাগ

নিকলের মতে কমিক সৃষ্টিকে সাধারণত পাঁচটি শ্রেণীতে ভাগ করা যেতে পারে :—

শ্রেণীবিভাগ

- এক ॥ ফার্স—প্রহসন
- দুই ॥ কমেডি অফ্ হিউমারস্—হিউমার-প্রধান কমেডি
- তিন ॥ কমেডি অফ্ রোমান্স—(শেক্সপীয়রের)—(ট্র্যাজি-কমেডি অন্তর্ভুক্ত)
- চার ॥ কমেডি অফ্ ইনট্রিগ—ষড়যন্ত্রমূলক কমেডি
- পাঁচ ॥ কমেডি অফ্ ম্যানারস—আচারমূলক কমেডি
- ছয় ॥ জেনটিল কমেডি

(ক) ফার্স—প্রহসন

ফার্সকে আমরা প্রহসন নাম দিতে পারি। ফার্স পরিস্থিতি প্রধান বা পরিস্থিতি-সর্বস্ব হাস্যরসাত্মক নাটক। চরিত্রসৃষ্টি ও সংলাপের চেয়ে হাস্যোদ্দীপক পরিস্থিতি সৃষ্টির দিকেই ফার্সের লক্ষ্য থাকে বেশী এবং সেই পরিস্থিতিও কৃত্রিম, অসম্ভব এবং আতিশয্যপূর্ণ। ফার্সের পরিস্থিতিতে দৈহিক ক্রিয়ার মাত্রাই বেশী অর্থাৎ—the amusement that is extracted from them depends not upon what we might call the idea of the situation on its connection with the characters and with the general atmosphere of the play, but upon the *physical characteristics of the situation itself.* কমেডির সঙ্গে ফার্সের মৌলিক পার্থক্য এখানেই—নিকলের ভাষাতেই বলা যাক্—"It is the presence of character, that largely differentiates true comedy from farce" অর্থাৎ কমেডিতে চরিত্র সৃষ্টির চেষ্টা থাকে—ফার্সে তা থাকে না।

(খ) কমেডি অফ্ রোমান্স বা হিউমার

শেক্সপীয়রের কমেডি অফ্ রোমান্সের বৈশিষ্ট্য এই যে প্রথমতঃ নাটকের দৃশ্যগুলো প্রাকৃতিক পটভূমিতে পরিকল্পিত। দ্বিতীয়তঃ ঘটনাসমূহ (শেষের রচনায়) খুবই অস্বাভাবিক

ও রোমাঞ্চকর। তৃতীয়তঃ রীতিতে হিউমারের প্রাধান্য তথা ভাবাবেগের প্রাধান্য। অধ্যাপক নিকলের মতে—In many ways it would be more correct to style this drama, the comedy of humour—অর্থাৎ এইসব রোমান্টিক কমেডিকে 'কমেডি অফ্ হিউমার' বলাই সঙ্গত, কিন্তু বলার বাধা এই যে জনসনের স্যাটায়ার-প্রধান কমেডি, 'কমেডি অফ্ হিউমারস' নামে প্রচলিত।

(গ) কমেডি অফ্ হিউমারস্ (কমেডি অফ্ স্যাটায়ার)

একদিকে শেক্সপীয়র প্রবর্তিত রোমান্টিকজাতীয় 'কমেডি অফ্ হিউমার', অন্যদিকে এই তথাকথিত 'কমেডি অফ্ হিউমারস্'। কমেডি যে শ্রেণীরই হোক কমেডিতে চরিত্র অপেক্ষা চরিত্রের রূপকই সৃষ্টি করা হয়ে থাকে এবং সেই হিসেবে সকলেই কম বেশী হিউমার সৃষ্টি করে থাকে। সুতরাং অন্য ধরনের কমেডি থেকে 'কমেডি অফ্ হিউমারস্'কে পৃথক করা এক সমস্যাই বটে। বলা চলে এইজাতীয় কমেডিতে চরিত্রগুলো "more exaggerated than, for example, in the Shakespearian form of early romantic Comedy" এবং প্রায় প্রত্যেকটি চরিত্র কমবেশী উৎকেন্দ্রিক বা ছিটগ্রস্ত। অবশ্য এটি সর্বক্ষেত্রে প্রযোজ্য একথা বলা চলে না। (জনসনের কমেডির বিলক্ষণ বৈশিষ্ট্য—intense realism)।

(ঘ) কমেডি অফ্ ম্যানারস্ (কমেডি অফ্ উইট)

'কমেডি অফ্ ম্যানার্স' বলতে সাধারণতঃ বুঝায়, সেই শ্রেণীর কমেডি যাতে সামাজিক আচার-বিচার রীতিনীতি উপস্থাপ্য বিষয়। কিন্তু ম্যানার্স শব্দটি এখানে বিশেষ অর্থে—'conventions of an artificial society' এবং "something brilliant about men and women, not a humour derived from natural idiosyncracy, but a grace or a habit of refined culture…" এইজাতীয় কমেডির বড় বৈশিষ্ট্য—বুদ্ধির খেলার (intellectualism) প্রাধান্য, এবং হৃদয়াবেগের অভাব। সুতরাং এর আবেদন প্রধানতঃ মস্তিষ্কে। এর পাত্র-পাত্রী এবং কাহিনী সবই কাল্পনিক, তবে বাস্তবজীবনকেই এ কল্পনাকারে রূপ দিয়ে থাকে।

(ঙ) জেন্টিল কমেডি

'কমেডি অফ্ ম্যানার্স' ক্রমে ভাবাবেগের দ্বারা আচ্ছন্ন হয়ে অষ্টাদশ শতাব্দীতে এক বিশেষ রূপ লাভ করে। এরই নাম জেন্টিল কমেডি। এডিসন প্রথম এই নামটি ব্যবহার করেন। নৈতিক সুরটি এর অন্যতম বিলক্ষণ বৈশিষ্ট্য। এর উদ্দেশ্য সম্বন্ধে বলা হয়েছে :—"It is not the natural, but artificial state of man, which this species of drama presents; exhibiting characters not acting under the predominance of natural feeling, but warped

from their genuine bent by the habits, rules and ceremonies of high life."

(চ) কমেডি অফ ইন্ট্রিগ

এই জাতীয় কমেডিতে ইন্ট্রিগের প্রাধান্য থাকে এবং হাস্যের কারণ নিহিত থাকে—disguises and the intrigues and the complications of the plot—ছদ্মরূপ, ষড়যন্ত্র, ও কাহিনীর জটিলতার (কৌতূহলের) মধ্যে। এই শ্রেণীর কমেডিতে—There can be little wit.. ...practically no humour and not a scrap of satire, but there is the genuine comedy of situation highly and......interestingly developed—এটি পরিস্থিতি-প্রধান কমেডি।

কমেডি আলোচনার উপসংহারে, অধ্যাপক নিকল, কমেডিকে রীতির (comic methods) ভিত্তিতে ভাগ করবার উপযোগিতার প্রতি দৃষ্টি আকর্ষণ করেছেন। সেই হিসেবে কমেডিকে এইভাবে ভাগ করা যায়

এক ॥ কমেডি অফ্ হিউমার

দুই ॥ কমেডি অফ্ স্যাটায়ার

তিন ॥ কমেডি অফ্ উইট।

"কমেডি-"মীমাংসা

ঘটনার প্রকৃতি এবং উপসংহারের বৈশিষ্ট্য নাটকের শ্রেণীবিভাগে গুরুত্বপূর্ণ স্থান অধিকার করে আছে। গোড়ার দিকে, ঘটনার প্রকৃতিরই একেশ্বর প্রাধান্য ছিল। যে নাটকে গুরুগম্ভীর ঘটনা উপস্থাপিত তাকে ট্র্যাজেডি এবং যে নাটকে হাস্যোদ্দীপক ঘটনা উপস্থাপিত তাকে কমেডি বলা হোত। ক্রমে ঘটনার প্রকৃতির সঙ্গে উপসংহারও গুরুত্বলাভ করতে থাকে। ট্র্যাজেডির জন্য গুরুগম্ভীর ঘটনা (সিরিয়াস) যেমন অপেক্ষিত তেমনি বিষাদান্ত (unhappy) উপসংহারও আবশ্যক বলে বিবেচিত হয়েছে। তবে কমেডির ঘটনার প্রকৃতি হাস্যোদ্দীপক ছাড়া অন্যপ্রকার হতে পারে না এ কথা সত্য না হলেও অর্থাৎ কমেডির ঘটনা হাস্যোদ্দীপক ছাড়া অন্যরকমেরও হতে পারলেও এ কথা কিন্তু সত্য কমেডির উপসংহার অবশ্যই মিলনান্ত (happy-ending) হওয়া চাই। লক্ষ্য করবার বিষয় এই যে, কমেডিকে হাস্য-রসাত্মক কমেডি এবং সিরিয়াস কমেডি বা ড্রামা-হিরোয়িক (হাই-কমেডি) এই দুই শ্রেণীতে ভাগ করা হয়েছে ; অর্থাৎ কমেডি বলতে এখন শুধু হাস্যরসাত্মক (স্থূল বা সূক্ষ্ম হাস্যের) নাটক বুঝায় না ; কমেডি বলতে গুরুগম্ভীর ও সমস্যাপূর্ণ মিলনান্ত নাটকও বুঝিয়ে থাকে। ড্রামা বা ড্রেম—যে নামেই এই শেষোক্ত শ্রেণীর নাটককে অভিহিত করা হোক, প্রাচীন ও প্রচলিত পরিভাষা অনুসারে এগুলোকে কমেডি বলেই গণ্য করা যেতে পারে।

সুতরাং কমেডিকে মোটামুটি কমিক-কমেডি এবং সিরিয়াস-কমেডি (আমাদের ভাষায় হাস্যরসাত্মক কমেডি ও গুরুগম্ভীর কমেডি) এই দুই ভাগে ভাগ করা বাঞ্ছনীয়। যে কমেডিতে হাস্যরস সৃষ্টি করার দিকেই প্রধানতঃ ঝোঁক দেওয়া হয় সেই হাসি, স্থূল উদ্দীপকের দ্বারাই উদ্রিক্ত করা হোক অথবা সূক্ষ্ম প্রক্রিয়ার সাহায্যেই হোক—তাকে কমিক কমেডি বলা যেতে পারে। দ্বিতীয়তঃ যে নাটকের প্রধান ঘটনাদি হাস্যোদ্দীপক নয়—গুরুতর জীবন সমস্যা বা সামাজিক সমস্যা, কিন্তু উপসংহার মিলনান্ত, হর্ষান্ত সেই নাটককে গুরুরসের কমেডি বলা যেতে পারে। অর্থাৎ গুরুরসের কমেডি—শৃঙ্গার-রসাত্মক, বীররসাত্মক, শান্তরসাত্মক, বাৎসল্যরসাত্মক, ভক্তিরসাত্মক—এমনি নানা-রসাত্মক হতে পারে। মোট কথা এই শ্রেণীর কমেডির ঘটনাবন্ধ ট্র্যাজেডির মতই, কার্যকারণ-নিয়ত এবং দ্বন্দ্বময়, কিন্তু ট্র্যাজেডিতে যেখানে নায়কের ভাগ্যে দ্বন্দ্বের ফলে শোচনীয় পরিণাম ঘটে, কমেডিতে সেখানে দ্বন্দ্ব ক্রমে হর্ষান্ত উপসংহারের মধ্যে মিলিয়ে যায়। প্রতীচ্য নাট্য-সমালোচকগণ মিলনান্ত গুরুগম্ভীর ঘটনাময় এই জাতীয় নাটককে, বিশেষতঃ যেখানে প্রেম ও কর্তব্যের দ্বন্দ্ব থাকে—তাকে হাই বা হিরোয়িক কমেডি বলেছেন বটে কিন্তু এ কথা অবশ্যই বলতে হবে যে সবক্ষেত্রে হিরোয়িক কথাটি প্রযোজ্য হতে পারে না। যেখানে বাৎসল্যরসের বা শান্তরসের বা শৃঙ্গাররসের প্রাধান্য সেখানে হিরোয়িক কথাটি সুপ্রযুক্ত হয় না। এইসব ক্ষেত্রে রসের নাম উল্লেখ করলে শ্রেণীপরিচয় অনেক বেশী সুনির্দিষ্ট হবে। অর্থাৎ 'সিরিয়াস কমেডি অফ্ লাভ' 'সিরিয়াস কমেডি অফ্ ডিভোশান' 'সিরিয়াস কমেডি অফ্ হিরোইজ্‌ম্' ইত্যাদি নাম দেওয়াই বাঞ্ছনীয়। তবে সংক্ষেপে এদের 'সিরিয়াস কমেডি' বলাই যুক্তিযুক্ত।

কমিক বা হাস্যরসাত্মক-কমেডিকে স্থূল সূক্ষ্ম ভেদে নানাশ্রেণীতে ভাগ করা যেতে পারে। প্রচলিত বিভাগ যে সর্বথা গ্রাহ্য হতে পারে না অধ্যাপক নিকল তাঁর আলোচনার উপসংহারে তা ঘোষণা করেছেন এবং কমেডিকে হিউমার, স্যাটায়ার ও উইট এই তিনটির প্রাধান্য অনুসারে তিনটি শ্রেণীতে ভাগ করতে চেয়েছেন। অধ্যাপক নিকলের শ্রেণীবিভাগের এই প্রচেষ্টা খুবই প্রশংসনীয় এ বিষয়ে সন্দেহ নেই, কিন্তু শ্রেণী-বিভাগকে আরো নিয়মভিত্তিক করা সম্ভব কিনা, সে কথাটাও ভেবে দেখা দরকার।

প্রথমেই একটা প্রশ্ন করা যেতে পারে, স্যাটায়ারকে হাসির একটা প্রক্রিয়া হিসেবে গ্রহণ করা চলে কি না। স্যাটায়ার ও কমেডির পার্থক্য নির্দেশ করবার চেষ্টা প্রধানতঃ এরিস্টটলের পোয়েটিক্‌স্ গ্রন্থে দেখা যায়। তিনি বলেন কমেডির 'মেন-লাইন' —'dramatising the ludicrous' আর স্যাটায়ার হচ্ছে ব্যক্তিবিশেষকে নিয়ে ব্যঙ্গ রচনা। যে হাস্যোদ্দীপক রচনায়, ব্যক্তিকে বা সমাজকে ব্যঙ্গ করা উদ্দেশ্য হয় তাই-ই স্যাটায়ার এবং যাতে ঐরূপ কোন উদ্দেশ্য প্রকটিত না হয় তাই-ই কমেডি। স্যাটায়ার যেমন একরকম হাস্যোদ্দীপক সৃষ্টি কমেডিও তেমনি একরকম হাস্যোদ্দীপক সৃষ্টি—উভয়ের মধ্যে পার্থক্য উদ্দেশ্যগত। স্যাটায়ারের সঙ্গে খাঁটি কমেডির একটি বিষয়ে পূর্ণ ঐক্য আছে এবং সেই বিষয়টি এই যে উভয়েই হাস্যরস সৃষ্টির চেষ্টা করে থাকে।

স্যাটায়ার ব্যক্তিবিশেষকে ব্যঙ্গ করবার উদ্দেশ্যে হাস্যজনক প্রত্যেকটি উপায়কেই অবলম্বন করতে পারে। ব্যক্তির আকার, বাগ্‌ বেশ, চেষ্টার বিকার দেখানো যেমন স্যাটায়ারের লক্ষ্য তেমনি কমেডিতেও পাত্র-পাত্রীর আকার-বাগ্‌-বেশ-চেষ্টা প্রভৃতির বিকার দেখিয়েই হাস্যরস সৃষ্টি করা হয়ে থাকে। অধ্যাপক নিকলও এ বিষয়ে উদাসীন নন। তিনি বলেন—Satire may be so mild that it can barely be detected, under its mask of laughter, for satire, fades in some of its forms imperceptively into both wit and humour—অল্পকথায় স্যাটায়ারেও উইট বা হিউমার থাকতে পারে। অর্থাৎ উইট ও হিউমার হাসির উদ্দীপক হিসেবে স্যাটায়ারের অন্যতম উপায় হতে পারে। আসল কথা 'হাস' স্থায়িভাব যে যে উপায়ে উদ্রিক্ত হতে পারে সেইসব উপায়ের মধ্যে উইট এবং হিউমারের স্থান আছে, স্যাটায়ার বলে কোন কিছুর স্থান নেই। স্যাটায়ার হাস্যরসের সৃষ্টি করে উইট, হিউমার অনুকরণ প্রভৃতি উপায়ের সাহায্যেই। স্যাটায়ার হাসি সৃষ্টির কোন প্রক্রিয়া নয়; ব্যঙ্গ করার বিশেষ উদ্দেশ্যে হাসি সৃষ্টিকেই স্যাটায়ার নাম দেওয়া হয়। সুতরাং স্যাটায়ারকে একটা Comic method মর্যাদা দেওয়া যুক্তিযুক্ত নয়।

হাসির কারণ বা কমিক মেথড্‌

'কমিক মেথড্‌' আলোচনা করতে যাওয়া আর মানুষ কি কি কারণে হাসে এই প্রশ্নের আলোচনা করা একই কথা। হাসি ব্যাপারটি লঘু বটে, কিন্তু কেন মানুষ হাসে এই প্রশ্নের উত্তর দেওয়ার যে ইতিহাস আছে তা রীতিমত গুরুতর ব্যাপার। মনুষ্যেতর প্রাণী হাসতে পারে না কেন আর মানুষই বা হাসতে পারে কেন এই নিয়ে বৈজ্ঞানিক দার্শনিকের মধ্যে কম বিসংবাদ নেই। আবার যে কারণেই মানুষের মধ্যে হাসবার ক্ষমতা জন্মাক, কি কি কারণে মানুষ হাসে তাও এক গুরুতর সমস্যা। আমাদের সংস্কৃত সাহিত্যশাস্ত্রে (ভরতের নাট্যশাস্ত্রে) হাস্যরসের বিভাব অনুভাব নির্দেশ প্রসঙ্গে বলা হয়েছে—আকার-বাগ্‌-বেশ-চেষ্টা প্রভৃতির বিকৃতি থেকে যে কৌতুক জন্মায় সেই কৌতুক বা কুহকই হাসির কারণ। দেখা যাচ্ছে হাসির প্রত্যক্ষ কারণ কুহক বা কৌতুক এবং বাহ্য কারণ বিকার বা অসঙ্গতি। মোটকথা 'কৌতুক'-মনা না হলে হাস্যরস আস্বাদন সম্ভব নয়। তাই বলে 'কৌতুক' নির্নিমিত্তক নয়। এই নিমিত্তগুলোই হাসির কারণ বা 'কমিক মেথড্‌' এবং তারা সংস্কৃত অলঙ্কার শাস্ত্রমতে আকার, বাগ্‌, বেশ চেষ্টাদির বিকার। খুব সামান্যভাবে সূত্রাকারে বলা হলেও, এই সিদ্ধান্তের মধ্যেই আমরা হাসির সব প্রক্রিয়াকেই অন্তর্ভুক্ত করতে পারি। এই বিকারের স্থূল রূপ হতে স্থূল হাসির জন্ম এবং সূক্ষ্ম রূপ হতে উচ্চাঙ্গের সূক্ষ্ম হাসির—উইটের হাসির—হিউমারের হাসির—উৎপত্তি। আকার, বাক্‌, বেশ ও চেষ্টার স্থূলরূপ আমরা ফার্সে দেখতে পাই। চেষ্টা ও বাক্‌ এই দুটি ব্যাপক তাৎপর্যের শব্দ। চেষ্টা হল চরিত্রের আচরণ। এই চেষ্টা স্থূলাকারে কায়িক আচরণে প্রকাশ পায়—বিশেষ পরিস্থিতিতে চরিত্রের বিশেষ কায়িক আচরণ; সূক্ষ্মাকারে এই চেষ্টা চরিত্রের গভীর মানসিক বা অনুভব-বিক্রিয়া—প্রকৃত প্রস্তাবে আমাদের ইংরেজী 'হিউমার'। তেমনি

বাক্-বিকৃতি স্থূলাকারে শব্দগত বিকৃতি এবং সূক্ষ্মাকারে অর্থগত বিকৃতি—বক্রোক্তি, শ্লেষ, বিরোধাভাস প্রভৃতির রূপে—আমাদের ইংরেজী-'উইট' রূপে—প্রকাশ পায়। অধ্যাপক নিকল, Sources of Comic পরিচ্ছেদে কমিকের যে কয়টি হেতু নির্দেশ করেছেন তাদের সবকটিই উল্লিখিত—আকার, বাক্, বেশ, চেষ্টারই স্থূল বা সূক্ষ্ম রূপ ছাড়া আর কিছুই নয়। আকারগত, বেশগত ও স্থূলচেষ্টার বিকারজনিত হাসি ব্যাখ্যার অপেক্ষা রাখে না। সর্বাপেক্ষা সূক্ষ্ম যে দুরকম হাসি—উইট ও হিউমারজনিত হাসি তাও যে সূক্ষ্ম বাগ্‌বিকার ও চেষ্টাবিকার তা বুঝিয়ে বলা দরকার, সুতরাং উইট ও হিউমারের স্বরূপ জেনে নেওয়া অত্যাবশ্যক।

উইট (wit) শব্দটির অর্থ

প্রথম পর্যায়ে উইট শব্দটির অর্থ, পঞ্চ ইন্দ্রিয়, ক্রমে পঞ্চ-অন্তরিন্দ্রিয় (১। Communis sensus, ২। Imaginatio, ৩। Phantasia, ৪। Aesthimatia, ৫। Memoria)

রেনেসাঁসযুগে, বিশেষ সহজাত মনঃশক্তি, 'প্রতিভা'—(শিক্ষাভ্যাসের বিপরীত)। ক্রমে ক্ষিপ্রবুদ্ধি, মস্তিষ্কের সজীবতা (Ascham—School master 1570, Lyly-Euphues 1579)

সিডনির এপোলজিতে (১৫৮৩) কবি প্রতিভা, (জনসনের টিম্বারেও ১৬২০-৩৫) কবিত্ব, প্রতিভা অর্থে প্রযুক্ত।

সমালোচনা-পরিভাষা হিসেবে শব্দটি প্রচলিত হয় ডেভ্‌ন্যাণ্ট ও হব্‌স্ (১৬৫০) থেকে আরম্ভ করে পোপ এডিসন (১৭১১) প্রভৃতির সমালোচনায়। কৃত্রিম উইট ও বিশুদ্ধ উইটের পার্থক্যও নির্দেশিত হয়। বিশুদ্ধ উইট—ভাবনা ও কল্পনার সুদক্ষতা (dexterity of Celerity)। Boyle, Addison ও Welsted উইটের বৈশিষ্ট্যে 'element of surprise' আকস্মিকতার চমৎকারিত্ব অন্তর্ভুক্ত করেন। এঁদের কাছে উইট আপাত-বিসদৃশ পদার্থের মধ্যে সাদৃশ্য আবিষ্কারের সহজাত ক্ষিপ্রবুদ্ধি বা মনঃশক্তি। কেউ কেউ উইটকে অনির্বচনীয় রূপাতীত একপ্রকার ব্যঞ্জনা বলে মনে করেছেন। (Flecnoe—Discourse 1664, Cowley—Of Wit 1656) হব্‌সের মতে—উইট এক ধরনের সিদ্ধান্ত বিশেষ (judgement without fancy is wit·········'Leviathan' 1651)। অন্যান্য ব্যক্তি উইট বলতে 'far fetched metaphors or conceits, clenches, epigrams, anagrams and acrostics' বলেছেন।

ড্রাইডেন উইটকে বলেছেন,—a propriety of thoughts and words। কাউলে, পোপ, এডিসনের মধ্যেও এমনি ধারণা ছিল। এইভাবে ভাব ও ভাব প্রকাশের সঙ্গতির ওপর ঝোঁক দেওয়ার ফলে 'উইট' ও 'হিউমার'-এর মধ্যে ভেদ-কল্পনার প্রয়োজনও দেখা দিয়েছিল। একদলের মতে—উইট পাত্রোচিত সংলাপ, আর একদলের মতে উইট বাক্‌চাতুরী বা বাকক্রীড়া। বিশুদ্ধ উইট বিসদৃশ পদার্থের মধ্যে সাদৃশ্য আবিষ্কারের বিচারনিয়ন্ত্রিত সহজ নিপুণতা—কৃত্রিম উইটের অর্থাৎ বাক্‌চাতুর্যের

বা খেলার কাছে ক্রমে হটে গিয়েছিল। ফলে অষ্টাদশ শতকে উইট শব্দটি হেয় হয়ে পড়েছিল। এডিসন দেখালেন খাঁটি উইট শুধু বৈসাদৃশ্যের মধ্যে সাদৃশ্য আবিষ্কারের মধ্যেই সীমাবদ্ধ নয়, সাদৃশ্যের মধ্যে চমৎকারজনক বৈসাদৃশ্য আবিষ্কারের মধ্যেও থাকতে পারে, যেমন আমার প্রিয়তমার বুকখানা বরফের মত সাদা – তেমনি ঠাণ্ডাও। তিনি বার রকমের কৃত্রিম উইটের উল্লেখ করেছেন—১। Shaped Verse, ২। Lipogram, ৩। Ribus, ৪। Echo-Verse ৫। A poem ringing the changes of a word, ৬। Anagram, ৭। Acrostic, ৮। Chronogram, ৯। Bouts-rimes, ১০। Double rhyme, ১১। Pun, ১২। Witches' prayer।

অধ্যাপক নিকল উইটের স্বরূপ ব্যাখ্যা করতে গিয়ে লিখেছেন "Bon mot, esprit, wit—these are the moods and expressions of a highly intelligent man playing with his fancies, and with discrepancy and incongruity of his fancies, for the delectation of himself and others.·········They are the deliberate gambollings of a mind swift and rich in fancy tutored by long practise to ease and facility of expression" (P. 209)। বস্তুতঃ 'উইট' বাক্ চাতুর্যই অর্থাৎ বাক্-ভঙ্গিমারই একটি সূক্ষ্মতম রূপ। শব্দ ও অর্থ নিয়ে কৌতুককর খেলা। উইট যেখানে হাসি সৃষ্টি করে, সেখানে তা কোন-না-কোন অসঙ্গতিকেই সংক্ষেপে অথচ সরসভাবে ব্যক্ত করে থাকে।

এবার হিউমারের স্বরূপ সম্বন্ধে দুএকটি কথা আলোচনা করা যাক।

হিউমার-এর অর্থ

'হিউমার' অষ্টাদশ শতাব্দীতে 'বিশুদ্ধ হাস্য' অর্থে ব্যবহৃত হয় এবং ব্যঙ্গ, উপহাস ও পরিহাস প্রভৃতি ক্ষেত্রের হাসি থেকে সহজ ও অনাক্রোশ হাসিকে পৃথক করবার জন্যেই প্রযুক্ত হয়। এখন অবশ্য—generic term for everything that appeals to man's disposition toward comic laughter—(D. O. L.)। হাসি সম্বন্ধে ডারউইনের মন্তব্য এই যে হাসি প্রথমত শুধু আনন্দ ও সুখের অভিব্যক্তি (seems primarily to be the expression of mere joy or happiness)। খেলার অবস্থায় এই সহজ হাসিটি দেখা যায়। কিন্তু এরকম অবস্থায় আর একরকম হাসি উপজাত হতে পারে। এই হাসি সাধারণ আনন্দ ও সুখের সঙ্গে সংযুক্ত নয়। এই হাসির যোগ থাকে হৃদয়ানুভবের সঙ্গে। এখানে যে বিষয়ের অনুভবে হাসি আসে সেই বিষয়ানুভবকে অন্যভাবে গ্রহণ করলে বেদনা ও হতাশা আসার সম্ভাবনাই অধিক। এই বিশেষ 'বেদনাবৃন্তে-ফুটে-ওঠা' হাসিকে এবং এই বিশেষ মনোভাবকেই 'হিউমার' বলা হয়।

হাসির মধ্যে বেদনাবোধের স্পর্শ যে থাকে তা প্লেটো উপলব্ধি করেছিলেন। তিনি বলেন—"at a comedy the soul experiences a mixed feeling of pain and pleasure"। এরিস্টটল কমিকের লক্ষণ নির্দেশ করতে গিয়ে, বলেছেন some defect or ugliness which does not imply pain—যে-সব বিকৃতি

বেদনা জাগায় না সেই সব বিকৃতি বা বিচ্যুতিকেই কমিকের কারণ বলা হয়েছে। এরিস্টটলের এই উক্তি থেকে স্বাভাবিকভাবে এমন অনুসিদ্ধান্ত হতে পারে আর হয়েছেও যে হাসি ব্যাপারটির নিমিত্ত কারণ অন্তব্যক্তি আর সেই অন্তব্যক্তি নিশ্চয়ই হেয় বা উপহাস্য। সিসেরো এইভাবেই এরিস্টটলের উক্তিটির ব্যাখ্যা করেছিলেন। পরে হবসের ভাষায় এই মতই সুন্দর ভাষায় ব্যক্ত হয় এইভাবে—"sudden glory is the passion which maketh those grimaces called laughter"—হঠাৎ গর্ববোধ থেকে যে মুখ-নেত্র-স্বর-বিক্রিয়াদি প্রতিক্রিয়া দেখা দেয় তারই নাম হাসি। ডেকার্টে, লামিনেইস্ (Lammenais), মেরিডিথ, গ্রুস্, বের্গসঁ প্রভৃতিও এই মত পোষণ করেছেন। কিন্তু হঠাৎ-গর্বকে হাসির মূল কারণ বলা সঙ্গত নয়; কারণ তা মানুষের গুরুগম্ভীর মনোভাবের মধ্যেও দেখা দিতে পারে। সুতরাং হাসির সঙ্গে তার অবিনাভাব যোগ নেই।

ভলতেয়ার

ভলতেয়ার 'হঠাৎ-গর্ব' তথা অবহেলন-বাদ-কে স্বীকার করেননি। তাঁর মতে—Laughter always arises from a gaiety of disposition absolutely, imcompatible with contempt and indignation. অর্থাৎ হাসি সর্বদাই আমোদী ভাব থেকে জন্মায়, অবহেলা বা ঘৃণার সঙ্গে এই ভাবের কোন যোগ নেই।

রিকতের ও স্পিনোজা

জার্মান হাস্যরসিক জিন পল রিকতের (Jean Paul Richter) ও এই মতালম্বী। স্পিনোজাও উক্ত 'derision theory' (অবহেলন-বাদ)কে খণ্ডন করে লিখেছেন—'laughter and jest are kind of joy.'

ক্যান্ট

বিখ্যাত দার্শনিক ক্যান্টও 'অবহেলন-বাদ'কে স্বীকার করেন নি। তাঁর মতে—হাসির কারণ তীব্র প্রত্যাশার—হঠাৎ 'কিছু-না'তে পরিবর্তন বা সংকোচন ("from the sudden transformation of a strained expectation into nothing)।

শোপেনহাওয়ার

শোপেনহাওয়ারও প্রত্যাশার হঠাৎ সংকোচনকেই হাসির কারণ বলে মনে করেছেন কিন্তু তাঁর প্রত্যাশার সংকোচন ধারণাগত (intellectual disappointment).

হার্বার্ট স্পেন্সার

স্পেন্সারও অনেকটা এই মতই পোষণ করেছেন। বড় কিছুকে পাওয়ার প্রত্যাশার মুখে হঠাৎ যদি ছোট বা নগণ্য কিছু পাওয়া যায়, তখনই হাসি আসে—একই ধরনের কথা।

হেগেল

হেগেল আরও দার্শনিকতা মিশিয়ে বলেছেন "Inseparable from the comic is an infinite geniality and confidence capable of rising superior to its own contradiction…" অর্থাৎ হাসির মূলে মনের এমন এক অপার আনন্দ ও আত্মপ্রসাদ থাকে যা তৎকালীন দ্বন্দ্ব-সংক্ষোভের ওপর মাথা তুলে থাকতে সক্ষম হয়। হেগেল বলেন উচ্চাঙ্গের কমেডিতে দর্শকরা পাত্র-পাত্রীকে দেখে বা তাদের কথা শুনে হাসে না, তাদের হাসির সঙ্গে হাসে।

উইট ও হিউমারের পার্থক্য নির্দেশ করবার প্রসঙ্গে লেখা হয়েছে—Humour originally 'liquid' (humidity) came to mean a bodily fluid that influenced the personality. Hence the moods resulting from this bodily fluid were called Humours. Later by selection, the term became applied exclusively to capriciousness and by a final restriction, to the faculty of observing the ludicrous……wit is of the mind, neat, nice, intellectual, sharp and gay ; humour is of the body, loose, broad, emotional, cheerful and jolly. (D.W.L)

অধ্যাপক নিকল হিউমার সম্বন্ধে নিম্নলিখিত মন্তব্য করেছেন—

Wit—বাক্‌কেলি	Humour—ভাবকৌতুক
ক ॥ brilliant (বুদ্ধিদীপ্ত)	ক ॥ never so (বুদ্ধিদীপ্ত নয়)
খ ॥ Clear, refined, cultured.	খ ॥ whimsical (খেয়ালী)
গ ॥ modern in expression and aristocratic in tone.	গ ॥ half-wistful glance at the past and humble in its utterance.
	ঘ ॥ Kindliness meets with a spirit of satire (sentiment and intellect united)

বস্তুতঃ হিউমার চরিত্রের বিশেষ ধরনের সংস্কার বা মনোভঙ্গীর (attitude) অভিব্যক্তি—হাবভাবে, কথায় বার্তায় ও আচার আচরণে। উইটের প্রকাশ যেখানে শুধু বাক্‌কৌশলে, হিউমারের প্রকাশ ভাবে, ভাষায় ও ভঙ্গিমায়। আসলে হিউমার চরিত্রের ভাবাবেগাদির বিকার থেকেই জন্মায় এবং 'হিউমার'-প্রধান চরিত্রের বিলক্ষণ লক্ষণই ভাষায় ভঙ্গিমায় ভাবাবেগের স্পর্শ।

একথাও অবশ্য বলা দরকার যে হিউমারধর্মী চরিত্র অনেক সময় উইট প্রকাশ করতে পারে এবং সেই উইটের দ্বারা তার হিউমারকেই সে ব্যক্ত করে থাকে। এমন ক্ষেত্রে উইট হিউমারের উপায় বা সহায়ক হয়েই থাকে এবং এই সব ক্ষেত্রে যেখানে হিউমার উইটরূপে আত্মপ্রকাশ করে সেখানে হিউমার ও উইটের হিসেব করা দু সাধ্য ব্যাপার হয়ে দাঁড়ায়। যেখানে চরিত্র তীক্ষ্ণবুদ্ধি সম্পন্ন অথচ খেয়ালী ও ভাবাবেগ-চালিত, সেখানে উইট ও হিউমার একাধারে প্রকাশ পায় অর্থাৎ চরিত্রটি একহিসেবে উইট প্রিয় হলেও অন্য হিসেবে হিউমোরিস্ট (ফলস্টাফ, দিলদার প্রভৃতি চরিত্র)।

যাইহোক 'কমিক মেথড্' অনুসন্ধান করতে গেলে আমাদের শেষ পর্যন্ত নাট্যের উপাদানগুলোর দিকেই দৃষ্টি দিতে হবে। নাট্যের উপাদান প্রধানতঃ (ক) কাহিনী বা ঘটনাসংস্থান বা পরিস্থিতি (খ) চরিত্র (গ) সংলাপ। এই হিসেবে হাস্যরস মোটামুটিভাবে ঘটনা বা পরিস্থিতি দ্বারা চরিত্রের দ্বারা এবং সংলাপের দ্বারা সৃষ্টি করা সম্ভব

এদিক দিয়ে হাস্যরসাত্মক নাটককে মোটামুটি পরিস্থিতি প্রধান, চরিত্র (বা হিউমার) প্রধান এবং সংলাপ-প্রধান এই তিনভাগে ভাগ করা বাঞ্ছনীয়। ঘটনাপ্রধান পরিস্থিতি-প্রাণ কমেডিকে সাধারণতঃ বলা হয় ফার্স। চরিত্র প্রধান (চরিত্রবিকার) কমেডিকে বলা যেতে পারে 'হিউমার-কমেডি' এবং সংলাপ-প্রাণ কমেডিকে বলা যেতে পারে 'কমেডি অফ্ উইট'।

অন্যভাবে উদ্দেশ্যের ভিত্তিতে কমেডিকে দুশ্রেণীতে ভাগ করা যেতে পারে। এক শ্রেণীতে থাকবে সেইসব কমেডি যার উদ্দেশ্য বিশেষ কোন ব্যক্তি, প্রতিষ্ঠান বা মতবাদকে ব্যঙ্গ করা। এতে পরিস্থিতি, সংলাপ, চরিত্র সকলেরই হাস্যোদ্দীপকতা থাকতে পারে। তবে এর উদ্দেশ্য ব্যঙ্গ করা—ব্যক্তিগত বিকৃতি, প্রতিষ্ঠানগত-বিকৃতিকে, মতবাদের বিকৃতিকে পরিহাস্য করে তোলা। এইজন্যে এই শ্রেণীর কমেডিকে ব্যঙ্গাত্মক কমেডি (কমেডি অফ্ স্যাটায়ার) বলা যেতে পারে, আর অন্য শ্রেণীতে পড়বে সেই সব কমেডি যার উদ্দেশ্য ব্যঙ্গ করা নয়—উদ্দেশ্য বিশেষকে আশ্রয় করে হাস্যরসের নানারূপ বিভাবাদি সৃষ্টি করা, হাস্যরসের সাধারণ উদ্দীপকের সৃষ্টি করা—জীবনের সাধারণ অসঙ্গতি বা বিকৃতিসমূহকে হাস্যরসের অনুকূল করে রূপ দেওয়া। এই শ্রেণীর কমেডিকে আমরা খাঁটি কমেডি (Real comic-comedy) বলতে পারি।

উপসংহার

উপসংহারে এই সিদ্ধান্ত করা যেতে পারে কমেডি দুই গোত্রে বিভক্ত: ১ ॥ কমিক-কমেডি ২ ॥ সিরিয়াস কমেডি। উদ্দেশ্যের ভিত্তিতে কমিক কমেডি (ক) স্যাটায়ারিক ও (খ) রিয়েল কমিক এই দুজাতীয় হতে পারে এবং প্রকৃতিতে তিনরকম হতে পারে—(১) ফার্স (২) হিউমার-কমেডি (৩) উইট-কমেডি।

সিরিয়াস কমেডি,—পৌরাণিক, ঐতিহাসিক, ও সামাজিক যে কোন শ্রেণীর মিলনান্ত (happy-ending) নাটক। এই নাটকে সুরটি (tone) বড় কথা এবং এর গোত্র নির্ধারণে বিশেষভাবে লক্ষণীয়। আধুনিক নাটকে ট্র্যাজেডি কমেডি এমন-ভাবে মিশে থাকে যে শেষপর্যন্ত সুরটি ধরে ওঠা মুশকিলের ব্যাপার হয়ে ওঠে। রাশিয়ার বিখ্যাত নাট্যকার 'শেখভ'এর নাটকের শ্রেণীপরিচয়ে এই বিভ্রাট দেখা যায়। তাঁর 'সি গাল' নাটকখানি কমেডি কি ট্র্যাজেডি শেষ পর্যন্ত পড়েও ধরা যায় না। অবশেষে সুর অর্থাৎ সমগ্র নাটকের সুর (tone) পরীক্ষা করে দেখতে হয় এবং তা দেখেও অবিসংবাদিত সিদ্ধান্তে পৌছানো যায় না। মোটকথা happy endingই যে কমেডির একমাত্র নিয়ামক একথা বলা সমীচীন নয়। বরং এই কথাই বলা দরকার যে নাটকের প্রধান সুরটি এবং নাট্যকারের মনোভঙ্গীটিও বিচার করে দেখা চাই এবং তা দেখেই নাটককে কমেডি বা ট্র্যাজেডির তালিকায় স্থান দিতে হবে।

ষষ্ঠ অধ্যায়

শ্রেণীপরিচয়

(গ) নৃত্যগীত-উপাদান যোজনার ভিত্তিতে শ্রেণীবিভাগ

যাত্রা ও নাটক

অপেরা ও প্লে ।। গীতিনাট্য

নৃত্যনাট্য (ব্যালে ও মাস্ক) ।। মূকাভিনয় প্রভৃতি

শ্রেণীপরিচয়

বাঙলা নাট্যসাহিত্য, অভিনয়-রীতির ও তদানুষঙ্গিক উপকরণের ভিত্তিতে মোটামুটি দুই শ্রেণীতে বিভক্ত হয়েছে। এক শ্রেণীর নাম যাত্রা, অপর শ্রেণীর নাম নাটক।

নাটক বলতে আমরা বিশেষ এক ধরনের অভিজাত নাট্যরচনা বুঝে থাকি আর সেই মনোভাব থেকেই যাত্রালক্ষণের আভাস থাকলেই আমাদের নাট্য সমালোচকরা বলে থাকেন—নাটক হয়নি যাত্রা হয়েছে। অপেরার ইতালীয় নামটি অর্থাৎ মেলোড্রামা শব্দটি ইংরেজীতে যেমন একটা হেয়ত্বের ব্যঞ্জনা বহন করে থাকে, আমাদের যাত্রা শব্দটিতেও তেমনি একটি ব্যঞ্জনা জড়িয়ে গিয়েছে। ইংরেজী প্লে ও অপেরার মধ্যে যে পার্থক্য, নাটক ও যাত্রার মধ্যে সাধারণতঃ আমরা তেমনি পার্থক্যই কল্পনা করে থাকি। প্লে ও অপেরার পার্থক্যের সংস্কারবশেই আমরা নাটক ও 'প্লে'কে এক-পংক্তিতে এবং যাত্রা ও অপেরাকে আর এক পংক্তিতে স্থান দিয়ে থাকি।

এখন যাত্রার সঙ্গে নাটকের ও অপেরার পার্থক্য বিচার করবার আগে প্রথমেই যাত্র নাটকের উৎপত্তির ইতিহাস সম্বন্ধে দু'একটি কথা বলা আবশ্যক। আমরা জানি—সংস্কৃত নাট্যসাহিত্যের শ্রেণীবিভাগে (দশ রূপক ও অষ্টাদশ উপরূপকের নামের মধ্যে) যাত্রা বলে কোন কথা পাওয়া যায় না। তবে শব্দটি যে সংস্কৃত এবং যে বিশেষ অর্থে সংস্কৃত নাটকের প্রস্তাবনায় ব্যবহৃত সেই বিশেষ অর্থেই লোকভাষায় বিশেষ ধরনের নাট্যানুষ্ঠানের তথা নাটকের উপাধিতে পরিণত হয়েছে এ বিষয়ে কোন সন্দেহ নেই। অষ্টম শতাব্দীর শ্রীকণ্ঠ ভবভূতির 'মালতীমাধব' নামক প্রকরণের প্রস্তাবনায় দেখা যায়—"ভগবতঃ কালপ্রিয়নাথস্য যাত্রাপ্রসঙ্গেন নানাদিগন্তবাস্তব্যো মহাজন সমাজ"-এ প্রকরণ-খানি অভিনীত হয়েছিল। ভবভূতির তিনখানি নাটকই এই কালপ্রিয়নাথের যাত্রা প্রসঙ্গে অভিনীত। অবশ্য সংস্কৃত নাটকের অভিনয় কোন দেবতাদের যাত্রাপ্রসঙ্গেই যে হয়েছে তা নয়। কালিদাসের 'মালবিকাগ্নিমিত্র' বসন্তোৎসবে অভিনীত, হর্ষের নাগানন্দ ইন্দ্রোৎসবে অভিনীত।

প্রথম নাট্যের অভিনয়ও যে মহেন্দ্রবিজয়োৎসবে হয়েছিল তাও নাট্যশাস্ত্রকার ভরত লিখে গেছেন। তবে সংস্কৃত নাটকের উৎপত্তি ও অভিনয় ইন্দ্রোৎসবেই হোক আর বসন্তোৎসবেই হোক, উৎসব উপলক্ষ্যেই যে নাটকের অভিনয় হয়েছে এ বিষয়ে কোন সন্দেহ নেই। মহাকালের যাত্রাপ্রসঙ্গে অভিনয় ও উৎসব উপলক্ষ্যে অভিনয় এবং এই "যাত্রাপ্রসঙ্গে অভিনয়" থেকেই পরবর্তীকালে সংক্ষেপে যাত্রাভিনয় কথাটির জন্ম।

কিন্তু যাত্রাপ্রসঙ্গে অভিনীত নাটকমাত্রেই যে যাত্রা-নাটক নয় ভবভূতির নাটক-গুলোই তার প্রমাণ। সংস্কৃত নাটক যাত্রাপ্রসঙ্গেই অভিনীত হোক আর নৃত্যগীত-ভূয়িষ্ঠই হোক 'যাত্রা'-উপাধির নাগালের বাইরে।

যাত্রা শব্দটি বাঙলা নাটকের ক্ষেত্রেই ব্যবহৃত এবং বিশেষ এক শ্রেণীর নাট্য-রচনার সংজ্ঞা হিসেবেই ব্যবহৃত। এই দিক দিয়ে যাত্রা লোকভাষায় রচিত দেব-দেবীলীলা বিষয়ক বা অন্যবিষয়ক গীতিময় নাট্যরচনা। প্রথম অবস্থায় অর্থাৎ যাত্রা-প্রসঙ্গে রচিত হওয়ায় যাত্রা ধর্মোৎসবেরই অঙ্গ বা পরিশিষ্ট স্বরূপ ছিল এবং ছিল বলেই তার বিষয়বস্তু ও রূপ উভয়ই বিশিষ্ট ধরনের ছিল। ধর্মোৎসবের আবহাওয়ায় দেবদেবীর লীলাকাহিনীই প্রথম স্থান পাবার অধিকারী এই হিসেবেই যাত্রার বিষয়বস্তু প্রথমতঃ পৌরাণিক কাহিনী– বিশেষতঃ দেবদেবীর লীলা আর উৎসব-প্রাঙ্গণে রঙ্গগৃহ নির্মাণের সুযোগ সুবিধে সুলভ নয় বলে, এবং রঙ্গমঞ্চের সঙ্গে জনসাধারণের সুপরিচয় না থাকায়ও বটে বা রঙ্গমঞ্চে অভিনয়ের জন্যে যেরকম সাজসরঞ্জাম ও আর্থিক আয়োজন থাকা দরকার তা না থাকায়ও বটে, অভিনয় রীতিতেও বৈশিষ্ট্য দেখা দিয়েছিল। আসরে-অভিনয় প্রথা এই অভিনয়ের প্রধান বৈশিষ্ট্য। বলা যেতে পারে 'আসরে-অভিনয়'-যাত্রানাটকের প্রধান বহিরঙ্গ লক্ষণ। (যাত্রার সঙ্গে অপেরার এই বিষয়ে পার্থক্য আছে। যাত্রা অভিনীত হয় আসরে, অপেরা, অভিনীত হয় রঙ্গগৃহে অর্থাৎ অপেরা হাউসে)। এই অভিনয়রীতির বৈশিষ্ট্য ছাড়াও রূপায়ণরীতিতেও বৈশিষ্ট্য দেখা যায়। এই বৈশিষ্ট্য—রূপায়ণে গীতের প্রাধান্য। যে পরিবেশে যাত্রার উৎপত্তি তাতে গীতের প্রাধান্য খুবই স্বাভাবিক। প্রথমতঃ প্রাচীন সমাজের আনন্দোৎসবে নৃত্য-গীত-বাদ্যের আবেদন অধিকতর ব্যাপক হওয়াই স্বাভাবিক। প্রাচীন সমাজে কাব্য যেমন ছন্দোময়, তেমনি ভাবপ্রকাশও গীতিময়।

আবেগের গতি তাললয়াশ্রিত সঙ্গীতেই চরম পরিণতি লাভ করে থাকে। উৎসব অনুষ্ঠানে জনসংঘের মধ্যে আনন্দের আবেগ সঞ্চারিত করাই বড় সার্থকতা এবং নৃত্য-গীত-বাদ্য এই সামষ্টিক আবেগ সৃষ্টির প্রধান ও প্রাথমিক উপায়। নৃত্য-গীত-বাদ্যই সমাজের শৈশবে আনন্দসম্ভোগের প্রধান উপায় ছিল। সামাজিক অনুষ্ঠানে আজও এদের স্বার্থকতা যথেষ্ট পরিমাণে দেখা যায়। যাত্রানাটকের পরিবেশে, সমাজের নতুন শৈশবের লক্ষণ বর্তমান। এ পরিবেশে না আছে মঞ্চে অভিনয়ের প্রসার, ব্যাপক ব্যবস্থা—না আছে রসাস্বাদনের সূক্ষ্ম ও জটিল অভ্যাস। তাই নৃত্য-গীত-বাদ্যই যাত্রার প্রধান উপাদান—বিশেষতঃ গীতই যাত্রার প্রধান মাধ্যম। ইংরেজী ধর্মোৎসবের নাটকগুলোরও একই বৈশিষ্ট্য—যেমনটি ছিল গ্রীক নাটকের প্রথম অবস্থায়। অধ্যাপক ডেন্টের ভাষায়—The religious plays were sung from the first because they were liturgical 'opera'। যাত্রার প্রাথমিক রূপ এই ধরনেরই পুরোপুরি গীতিনাট্য—কাহিনীসূত্রে গানের মালা। ইহা singing a play instead of talking it, বা plays in which large portions of the words were sung.

যাত্রার প্রাথমিক অবস্থা

অপেরারও প্রথম রূপ এমনি। এতে সংলাপ অতি অল্পই; যদি বা থাকে—থাকে শুধু গানের সূত্র ধরিয়ে দেওয়ার উদ্দেশ্যেই। এতে—there will be a bit of dialogue spoken without music leading to another musical item or number as such things are habitually called. আমাদের পাঁচালী পালাগানকে ইংরেজীতে "আসরে অভিনীত অপেরা" বলা যেতে পারে। যাত্রার বদলে অপেরা শব্দটি প্রয়োগ করতে গেলে 'আসরে-অভিনীত' বিশেষণটি ব্যবহার করা দরকার। কারণ যাত্রা নাটক সাধারণত আসরেই অভিনীত হয়ে থাকে, আর অপেরা অভিনীত হয় অপেরাহাউসে—দৃশ্যপট সহযোগে। অবশ্য অপেরারও প্রথম রূপের প্রতিনিধি এরা। এই পালাগানের অভিনয়ের আগে কথকতা ও পাঁচালীগানে যাত্রার পূর্বাভাস পাওয়া যায়। তবে যাত্রা বা অপেরা, এই গীতিসর্বস্ব প্রথমরূপেই আত্মপ্রকাশ শেষ করে দেয়নি। এদেরও জীবনে বিবর্তন ঘটেছে এবং সনাতন নীতির নিয়মেই তা ঘটেছে।

নাট্যসাহিত্যের বিবর্তনের ইতিহাসের সঙ্গে এই ইতিহাসের বেশ সাদৃশ্য আছে। সমালোচক মোলটন লিরিক-ট্র্যাজেডির বিবর্তনের ধারা সম্বন্ধে যে কথাটি বলেছেন সেই কথাটিই (dramatic spirit struggles to break through the lyric form in which it is restrained) এখানে প্রযোজ্য।

যাত্রার ক্রমবিবর্তন

যাত্রা শুধু বিষয়বস্তুর নির্ধারিত সীমাই অতিক্রম করতে চেষ্টা করেছে তা নয়—কাহিনী রচনায় ও রসসৃষ্টিতে সংলাপের মাত্রাও বাড়িয়ে দিয়েছে তথা গান ও সংলাপ এই দুটি উপাদানকেই প্রকাশের মাধ্যম হিসেবে গ্রহণ করেছে। বিষয়বস্তু যেমন ক্রমশঃ পৌরাণিক স্তর অতিক্রম করে ঐতিহাসিক ও সামাজিক স্তরে পরিব্যাপ্ত হয়েছে, সংলাপের মাত্রাও নাটকের কাছাকাছি পৌঁছে গেছে। যাত্রা ও অপেরার বিষয়বস্তু প্রায় একরকম। অপেরার বিষয়বস্তুও সাধারণতঃ পৌরাণিক ও ঐতিহাসিক—The majority of operas deal with what we should roughly describe as classical or romantic subjects—stories from ancient Greek Mythology, from remote ages and countries such as Egypt or Japan from medieval history or from any period that is not our own—'Opera'.

ফলে সপ্তদশ শতাব্দীর ইংলিশ অপেরার মত যাত্রা,—was never anything more than a romantic play with a great deal of incidental music.—গীতিবহুল রোমান্টিক নাটকে পর্যবসিত হয়ে গেছে। এই শ্রেণীর যাত্রায় সংলাপ ও সংগীত রসসৃষ্টিতে সমানভাবে অংশগ্রহণ করে থাকে।

সংলাপ ও সংগীতের আনুপাতিক হার

সংলাপ যে ভাবকে উদ্রিক্ত করে সংগীত সেই ভাবকে সুরের তীব্র উদ্দীপনা দ্বারা সমগ্র দর্শক পরিমণ্ডলের শেষ সীমা পর্যন্ত সঞ্চারিত করে দেয়। এই কারণেই যাত্রা-নাটকে সংগীত সংলাপের অপরিহার্য পরিপূরক। আসরে-অভিনেয় নাটকে সংগীত যোজনা কেবল প্রাচীন প্রথার অনুবর্তন মাত্র নয়, রস-সঞ্চারের অপরিহার্য

যাত্রার সঙ্গীতের উপযোগিতা ও প্রয়োগ

উপকরণ বা উপায়। যাত্রায় এই উপায়টিকে নানাভাবে প্রয়োগ করা হয়—অবশ্য মঞ্চাভিনয়েও যে কোন কোন ভাবে না করা হয় তা নয়। এই উপায়-আসরস্থ যন্ত্রসংগীত (অপেরার অর্কেষ্ট্রা), জুড়িগান (বালকদের সমবেত গীত), পাত্রপাত্রীর গান এবং বিশেষ উল্লেখযোগ্য—বিবেকগীতি (গ্রীসের কোরাস নায়কের সঙ্গে বিবেকের সাদৃশ্য লক্ষণীয়) আসরস্থ বা নেপথ্য যন্ত্রসংগীত দ্বারা উদ্দীপনা সৃষ্টির প্রক্রিয়া শুধু যাত্রাভিনয়ে বা অপেরাভিনয়েই থাকে তা নয়। নাটকের অভিনয়েও এই উপায়টি অতীতে কমবেশী প্রযুক্ত হয়েছে, বর্ত্তমানেও কিছু কিছু হয়ে থাকে। অধ্যাপক ডেন্ট তাঁর অপেরা-গ্রন্থে এই প্রসঙ্গে লিখেছেন—"In the old fashioned victorian theatre it was a common practice for soft and sentimental music to be played by the orchestra in front as an accompaniment to some scene of deep emotion being acted (in spoken drama) on the stage and at moments of horror the orchestra had to provide mysterious tremelo chords." অনেক অপেরা অভিনয়ে অর্কেষ্ট্রার সঙ্গীত প্রবাহ অবিরাম চলে থাকে—কোন কোন অভিনয়ে অবশ্য এই সঙ্গীত অবিরাম চলে না। যাত্রাভিনয়েও সঙ্গীত প্রবাহ অবিরাম চলে না—তবে করুণরস বা বীররস নিষ্পত্তির সময়ে যন্ত্রসঙ্গীত দ্বারা উদ্দীপন বিভাব সৃষ্টির চেষ্টা করা হয়ে থাকে। তারপর সমবেত গীতি বা একাঙ্গী গানের প্রশ্ন। আগেই বলা হয়েছে—গান যাত্রানাটকের অন্যতম প্রকাশ-মাধ্যম। যেখানে গান, প্রকাশেরই অপরিহার্য অঙ্গ হয়ে ওঠে সেখানেই গানকে আমরা অন্তরঙ্গ-যোগে যুক্ত বলতে পারি। এদিক দিয়ে দেখতে গেলে যাত্রার গানগুলোর অধিকাংশই রস-সঞ্চারের অপরিহার্য উপায়। তবে এমন অনেক গানও থাকে যাদের সম্পর্কে শুধু সংযোগ সম্বন্ধই আছে অর্থাৎ যাদের প্রয়োজন অভিনয়ের বিরামক্ষণে শ্রোতাদের শান্ত করে রাখা এবং যাদের নাটকের মূল ঘটনার সঙ্গে প্রত্যক্ষ কোন যোগ নেই। দৃশ্যের আরম্ভে ও শেষে এইসব সমবেত জুড়িগান থাকে এবং তাদের ঠিক অন্তরঙ্গ না বলে বহিরঙ্গ বলাই সমীচীন। অবশ্য অন্তরঙ্গ কথাটি এখানে একটু সংকীর্ণ অর্থেই প্রয়োগ করা হচ্ছে—রসসঞ্চারে অপরিহার্যতাকেই অন্তরঙ্গের লক্ষণ বলে নির্দেশ করা হচ্ছে। এদিক দিয়ে দেখেই যাত্রার কাহিনী-অন্তর্ভুক্ত গানগুলোকে অন্তরঙ্গ বলা হয়েছে। কিন্তু নাটকেও গান থাকে এবং সেই গানের সঙ্গে নাট্যবৃত্তের সম্পর্ক নিরূপণ করতে গিয়েও অন্তরঙ্গ বহিরঙ্গ শব্দ প্রয়োগের প্রয়োজন আছে।

নাটকের গান ও যাত্রার গান

নাটকে গান যোজনা ও যাত্রায় গান যোজনার পার্থক্য বিশ্লেষণ করতে গিয়ে দেখা যায় নাটকে গান যোজনা স্থানকালপাত্রের ঔচিত্যের ওপর নির্ভরশীল। নাটকে গান রসসঞ্চারের উপায় নয়, রস সৃষ্টির সমুচিত উপাদান মাত্র। যাত্রার গান রসসঞ্চারের দিক দিয়ে যাত্রা নাটকের সঙ্গে অন্তরঙ্গ-যোগে যুক্ত বটে, কিন্তু রসসৃষ্টির সমুচিত বা স্বাভাবিক উপায় নয়—কৃত্রিম প্রক্রিয়া। নাটকে গান সমবেত হোক বা একাঙ্গী হোক নাটকের

দেহের সঙ্গে তাকে সমবায়-সম্বন্ধযুক্ত হয়ে ওঠা দরকার। গানের জন্যেই গান, শুধু দর্শকদের মনোরঞ্জনের জন্যেই গান——সংলাপের পরিপূরকরূপে গান নয়। নাটকের গানকে অকৃত্রিম তথা অনিবার্য করে তোলাই একান্ত দরকার। স্থানকাল পাত্রোচিত গান নাটকের পক্ষে দোষের নয় বা নাটকের হীনত্বের পরিচায়কও নয়। কোরাসকেন্দ্রিক গ্রীক নাটকের কথা ছেড়ে দিয়েও দেখানো যেতে পারে, বড় বড় প্লে বা নাটকেও গানের অস্তিত্ব পাওয়া যায়। তবে সমবেত গান বা পাত্র-পাত্রীর একাঙ্গী গীতকে যদি যাত্রা-নাটকের প্রধান লক্ষণ বলে গ্রহণ করা না যায়—বিবেকগীতি যে যাত্রার বিলক্ষণ একটি লক্ষণ এ বিষয়ে সন্দেহ করার অবকাশ নেই। নাটকে কাহিনীর ও দার্শনিক গ্রন্থি উন্মোচন করবার জন্যে পাত্র-কল্পনা দেখা যায় বটে কিন্তু তারা কেউই কোরাস নাটক বা বিবেক নয়। বিবেকের গান একাধারে নাট্যকাহিনীর দার্শনিক ও নৈতিক সমস্যার ব্যাখ্যা এবং রসসঞ্চারের শক্তিমান মাধ্যম। বিবেক সনাতন নীতির শরীরী প্রতিনিধি, নিয়তির স্পষ্ট সংকেত ও উচ্চারিত নির্দেশ—অন্তরাত্মার বিবেকাশ্রয়ী আত্মপ্রকাশ। বিবেকই বাঙলা যাত্রা নাটকের পতাকাচিহ্ন।

বিবেক

অপেরা নাটকে বিবেকের মত কোন পাত্র পাওয়া যায় না। আসরে-অভিনয়কে যাত্রাভিনয়ের বহিরঙ্গ বিলক্ষণ লক্ষণ যদি বলা যায়,—জুড়িগান ও বিবেকগীতিকে অন্তরঙ্গ লক্ষণ বলে গ্রহণ করা যেতে পারে। এদের গানেই যাত্রা গীতিভূয়িষ্ঠ হয়ে থাকে।

যাত্রার মত অপেরাতেও সমবেত সঙ্গীত (কোরাস) একাঙ্গী (Solo Music) দ্বৈতগীত (Duet) প্রভৃতি গীতরীতি আছে বটে, কিন্তু যাত্রার মত অপেরাতে কোন বিবেক দেখা যায় না। অবশ্য অপেরাতে অর্কেষ্ট্রা-অধিনায়ক আছেন বটে কিন্তু তিনি আমাদের বিবেক নন। আবার অপেরার আর একটি আঙ্গিক ensemble প্রয়োগ। এই ensemble সাধারণতঃ দুরকম :—ensemble of perplexity (১৭১৮ খ্রীষ্টাব্দে Alesandro Scarlatti কর্তৃক প্রযুক্ত) এবং ensemble of equanimity অর্থাৎ যখন কোন সমস্যা উপস্থিত হয় তখন দুভাগে ভাগ হয়ে চারজন গান ধরে এবং সমস্যাটির স্বরূপ ও সমাধান বোঝাতে চায়। এই আঙ্গিকটির সঙ্গে যাত্রার বিবেকের বেশ সাদৃশ্য আছে। কারণ বিবেকও সমস্যার ব্যাখ্যাতা। কিন্তু বিবেক একাধারেই অপেরার সমগ্র ensemble।

আগেই বলা হয়েছে—যাত্রানাট্যের মধ্যেও বিবর্তন ঘটেছে আর এই বিবর্তন ঘটেছে যেমন বিষয়বস্তুতে, তেমনি রীতিতেও। প্রথম পর্যায়ে বিষয়বস্তু যেমন পৌরাণিক, রীতিও তেমনি গীতিময়তা, অপেরাতেও সেই একই অবস্থা। ক্রমে বিষয়বস্তু ঐতিহাসিক এমন কি সামাজিকও হয়েছে আর রীতিতেও হয়েছে গীত ও সংলাপের সমান প্রাধান্য। যাই হোক প্রথম পর্যায়ের যাত্রানাট্যের বা পালাগানের সঙ্গে গীতিনাট্যের আকৃতিগত ও ধর্মগত ঐক্য আছে যথেষ্ট। কিন্তু তা সত্ত্বেও আমরা গীতিনাট্যকে যাত্রা থেকে পৃথক করেই দেখে

যাত্রা ও গীতিনাট্য

থাকি। এই দেখার মূলে যে প্রধান কারণটি সক্রিয় তা এই যে আধুনিক গীতিনাট্যগুলোর জন্ম মঞ্চের চাহিদায় এবং অভিনয়ও মঞ্চে—রঙ্গগৃহে। এদিক দিয়ে প্রতীচ্যের অপেরাভিনয়ের সঙ্গে আমাদের এইসব গীতিনাট্যের ঐক্য বেশী। মঞ্চাভিনয়ের আভিজাত্য উভয়েরই আছে।

এই গীতিনাট্যেরই সমগোত্রীয়—আমাদের নৃত্যনাট্য প্রজাতিটি (Dance-drama)। নৃত্য-গীত-বাদ্যসর্বস্ব হওয়া সত্ত্বেও একে আমরা অভিজাত নাট্যের পংক্তিতেই স্থান দিয়ে থাকি, অপেরা বা যাত্রার তালিকায় অন্তর্ভুক্ত করি না। নৃত্যনাট্যের বৈশিষ্ট্য এই—এ গীতিময় বা গীতিভাষী বটে, কিন্তু এর গীতিগুলোর সুরলয় নৃত্যের ছন্দের সঙ্গে একলয়ে বাঁধা। এই জাতীয় নাট্যে কথা ও সুরকে তথা ভাবকে সমগ্রলতা দিয়ে—আঙ্গিক ও মানসিক গীতিভঙ্গিমার বিচিত্র প্রকাশের মধ্যে দিয়ে জীবন্ত করে তোলা হয়। রবীন্দ্রনাথ এই জাতিটির লক্ষণ সুন্দর ভাষায় ব্যক্ত করেছেন, লিখেছেন—"এই গ্রন্থের অধিকাংশই গানে রচিত এবং সে গান নাচের উপযোগী। একথা—মনে রাখা কর্তব্য যে এই জাতীয় রচনায় স্বভাবতই সুর ভাষাকে বহুদূর অতিক্রম করে থাকে।" সংক্ষেপে বলা যেতে পারে এ হল সবাক নৃত্যের নাট্য। এই নাট্যে ভাষা, সুর ও নৃত্য তিনটিই মাধ্যম, এই তিনের সমবায়েই নৃত্যনাট্য পরিকল্পিত। কিন্তু নৃত্যনাট্য বলতে এক বিশেষ জাতীয় নাট্য বোঝালেও, নৃত্যনাট্যের অন্য এক প্রকারও সম্ভব। এই প্রসঙ্গেই যাকে সাহিত্য বলা চলে না অথচ নাট্য বলা হয় সেই নৃত্তনাট্য প্রজাতিটি সম্বন্ধে আলোচনা করা সমীচীন।

নৃত্য ও নৃত্ত এই শব্দদুটি সংস্কৃত নাট্যশাস্ত্রে ভিন্ন অর্থে প্রযুক্ত (দশরূপকে—অন্তভাবাশ্রয়ং নৃত্যম্, নৃত্তং তাললয়াশ্রয়ম্)। আমরাও নৃত্ত কথাটিকে একটু বিশেষ অর্থে ব্যবহার করে নৃত্তনাট্য প্রজাতিটির বৈশিষ্ট্য বিচার করতে চেষ্টা করতে পারি। এই নৃত্তনাট্যের বিলক্ষণ লক্ষণ নির্বাক নৃত্য। নৃত্যনাট্যে যেখানে কণ্ঠসঙ্গীত ও নৃত্য মাধ্যম, নৃত্তনাট্যে সেখানে যন্ত্রসঙ্গীত ও নৃত্ত মাধ্যম। এই জাতীয় নৃত্তনাট্যকেই প্রতীচ্যে ব্যালে (Ballet) বলা হয়ে থাকে। ব্যালে সম্বন্ধে বলা হয়েছে,—drama without words ; the art of narrative through dancing, pantomime and music. নৃত্যের ভাষায় বা আঙ্গিক ইঙ্গিতে কাহিনী রচনা। রোমের প্যান্টোমাইমে বা মূকাভিনয়ে এর প্রথম নিদর্শন। পরে ইতালীয় অপেরাতে সসঙ্গীত এর পুনরাবির্ভাব ঘটে। কাথোনি-ডি-মেডিচি একে ফরাসীদেশে চালু করেন। প্রথম প্রথম সম্ভ্রান্ত ব্যক্তিরাই এতে অংশগ্রহণ করতেন। পরে চতুর্দশ লুই স্থূলকায় হয়ে পড়ায় জঁ। ব্যাপটিষ্টে লালি (১৬৩৯-৮৭) নর্তকীর প্রবর্তন করেন। ক্রমে খণ্ডভাবাত্মক নাচের জায়গায় কাহিনীকে নাচের বিষয়ে পরিণত করা হয়েছে। সুতরাং এই নৃত্যনাট্য ব্যালেরও মোটামুটি দুটি রূপ দেখা যায়। একরূপে খণ্ডভাবের অভিব্যক্তি, অন্যরূপে কাহিনীর অভিব্যক্তি। এর উপাদান-নৃত্য মূকাভিনয় ও সঙ্গীত।

নৃত্তনাট্য ও ব্যালে

এখানেই নৃত্যনাট্যের এক বিশেষ রূপ 'মাস্ক'জাতীয় নাটকের নির্দেশ করা সঙ্গত। মাস্ক বা মুখোস পুরনো কালের অভিনয়ে প্রধান অঙ্গ ছিল। গ্রীক নাটকের অভিনয়ে, ইতালীয় কমেডিয়া-ডেল-আর্টে বা মুখোস কমেডিতে, মুখোস ব্যবহারের প্রথা ছিল তা

মাস্ক (Masque)

সুবিদিত। কিন্তু মাস্ক বা মুখোস নাটক বলতে ইংলণ্ডের বেন জনসনের সময়ের একরকম নাট্যাভিনয়কেই বোঝায়। মাস্ক অভিনয়ে "Machina Versatalis" নামক যন্ত্রের সাহায্যে নানারকম পরিবর্তন দেখানো হত। মুখোসধারীরা নানারকম নৃত্য প্রদর্শন করতো। মিলটনের 'কোমাস' মাস্কনাটকের উল্লেখযোগ্য উদাহরণ।

আমরা দেখেছি অভিনয় চার রকমে সম্ভব,—অঙ্গে, বচনে, পরিচ্ছেদে ও অনুভবের প্রকাশে। এই আঙ্গিক ও সার্বিক অভিনয়েরই মাধ্যমেই ভাব বা কাহিনীকে রূপ

মূকাভিনয় বা Pantomime

দেওয়া মূকাভিনয়ের উদ্দেশ্য। মূকাভিনয় সব অভিনয়েই কিছু না কিছু থাকে। তবে মূকাভিনয় বা প্যান্টোমাইম অভিনয় অনুষ্ঠান হিসেবে স্বতন্ত্র মর্যাদা লাভ করায় তার সম্বন্ধে স্বতন্ত্র-ভাবেই আলোচনা হয়ে থাকে। গ্রীসে, রোমে ও ভারতে এই জাতীয় অভিনয়ের বিশেষ অনুশীলন করা হোত। বিশেষতঃ রোমে প্যান্টোমাইম খুবই সমাদৃত হতো। রোম সম্রাটরা এতে বিশেষ আনন্দ পেতেন। মূকাভিনেতাদের সম্মানও ছিল যথেষ্ট। তাঁদের বলা হত—Saltare Tragediam। এঁরা সাধারণতঃ যন্ত্রসঙ্গীত-যোগে কোরাসসঙ্গীত সহযোগে নৃত্যের দ্বারা ট্র্যাজেডি প্রভৃতি অভিনয় করতেন। এই অভিনয়ে মুখোসও ব্যবহার করা হোত এবং এক এক ব্যক্তির অভিনয় এক একজনে না করে এক ব্যক্তি মুখোস বদলে একাধিক ব্যক্তির অভিনয় করতেন। প্রথম পর্যায়ে প্যান্টোমাইমে গুরুগম্ভীর বিষয়েরই উপস্থাপনা হোত। পরবর্তীকালে, নাট্যাভিনয়ের পুনরভ্যুদয়ের সঙ্গে সঙ্গে প্যান্টোমাইম হাস্যরসাত্মক অভিনয়ে পর্যবসিত হয়েছিল। ইংলণ্ডে ও ফ্রান্সে নাট্যাভিনয়ের কড়া নিয়ন্ত্রণ থাকায় প্যান্টোমাইম বেশ প্রসার লাভ করেছিল। নির্বাক চলচ্চিত্রের যুগে মূকাভিনয়ের সমাদর ছিল খুবই কিন্তু সবাক চলচ্চিত্র মূকাভিনয়কে কোনঠাসা করে দিয়েছে—মূকাভিনয় এখন নৃত্যশিল্পীদের আশ্রয়েই বেঁচে আছে। অবশ্য কোন কোন সাংস্কৃতিক সমিতির বার্ষিক সম্মেলনের অনুষ্ঠান তালিকায় মূকাভিনয় যে অন্তর্ভুক্ত না থাকে এমন নয়।

যাত্রা—কমিক অপেরা—মাস্ক্—ব্যালাড অপেরা—একস্ট্রাভেগাঞ্জা

যাত্রানাটক ও অপেরার মধ্যে গীতিমাধ্যমতার দিক দিয়ে ঐক্য আছে একথা আগেই বলা হয়েছে এবং এও উল্লিখিত হয়েছে যে যাত্রার বিষয়বস্তু এবং অপেরার বিষয়বস্তু—Classical বা Romantic—অর্থাৎ গ্রীকপুরাণের কাহিনী, সুদূর

তারপর যাত্রা বা অপেরা নাট্যের সঙ্গে মিরাকেল ও মরালিটি প্লেরও সাদৃশ্য আছে—অবশ্য যাত্রা যেখানে পৌরাণিক সেখানেই। ধর্মমূলক, মিরাকেল প্লে ও মরালিটি প্লের উদ্ভব খ্রীষ্টোৎসবে, গীর্জাপ্রাঙ্গণে—খ্রীষ্টোৎসবের অঙ্গ হিসেবেই। সঙ্গীতের পরিবেশে প্রধানতঃ সঙ্গীতরূপেই জন্ম এদের। এই সঙ্গীত প্রবণতাতেই এবং বিষয়বস্তুর মৌলিকতায় যাত্রার সঙ্গে লিটারজিকাল, মিরাকেল ও মরালিটি প্লের ঐক্য। অধিকন্তু যাত্রার উৎপত্তি যেমন ধর্মোৎসবে ওদেরও উৎপত্তি খ্রীষ্টোৎসবে। তবে যাত্রা গঠনের দিক দিয়ে ওইসব লিটারজিকাল নাটকের অপেক্ষা অধিকতর সুবদ্ধ ও পরিপাটি এবং রসের দিক দিয়ে অধিক সংবেদনশীল। লিটারজিকাল প্লের কথা ধরা যাক। লিটারজিকাল নাটকের প্রথম-রূপটি সম্বন্ধে বলা হয়েছে—"four line play-let inserted into the Easter service" (World drama)—বাইবেলের এই অংশটুকু এই নাট্যের প্রেরণা বিষয়—And entering into the sepulchre, they saw a young man sitting on the right side, clothed in a long white garment; and they were affrighted. And he said unto them, "Be not affrighted:— Ye seek Jesus of Nazareth, which was crucified: he is risen, he is not here; behold the palace where they laid him. But go your way tell his disciples and Peter that he goeth before you into Galilee: there shall ye see him as he said unto you"—এই কাহিনীটুকুই নাট্যরূপে দেখা দিয়েছিল এইভাবে—

লিটারজিকাল প্লে

শ্বেত পরিচ্ছদ পরিহিত এক পুরোহিত—বেদীর নিকটে উপবিষ্ট এবং বেদীর ওপরে একটি ক্রশ্ বস্ত্রের দ্বারা আবৃত। অন্য তিনজন পুরোহিত তাঁর দিকে অগ্রসর হয় এবং তিনি জিজ্ঞাসা করেন—"খ্রীষ্টভক্ত মহিলাবৃন্দ! কাকে তোমরা খুঁজছো!" সকলে সমস্বরে বলে—"ন্যাজারেথের ক্রশবিদ্ধ যীশুকে"। বস্ত্রখানি তুলে প্রথমে পুরোহিত বলেন—"তিনি এখানে নেই, তিনি উঠে গেছেন। যাও সবাইকে বল গিয়ে তিনি পুনর্জীবন লাভ করেছেন।" এইটুকুই প্রথম খ্রীষ্টনাট্যের রূপ বা অঙ্কুর। এই রূপই ক্রমশ পল্লবিত হয়েছে এবং প্রতি গ্রন্থি থেকেই ঘটনার ও ভাবের উদ্গম হয়েছে। তারপর ক্রমে ক্রমে বাইবেল কাহিনীর প্রায় সবগুলোই গৃহীত হয়েছিল।

এই বাইবেল-বিষয়ক নাটক ছাড়া ধর্মকেন্দ্রিক নাট্যাভিনয়ে আর একরকম নাটকও দেখা দিয়েছিল। তার নাম "মিরাকেল প্লে"। এই প্লের বিষয়বস্তু খ্রীষ্টভক্ত সাধু সন্তদের অলৌকিক জীবন কথা। এরাও গীতপ্রাণ এবং সেই হিসেবে যাত্রা বা অপেরা নাটকেরই সমগোত্রীয়। এই ধর্মমূলক নাটকের ধারা স্বাভাবিক ভাবেই আর একরকম নাটকের ধারায় শাখায়িত হয়েছিল। এই শাখাটির নাম মরালিটি প্লে। এই 'মরালিটি প্লে' গুলোর বৈশিষ্ট্য এই যে এরা অন্যান্য নাটকের মত ব্যক্তির জীবন কথার রূপায়ণ নয়—এতে ধর্মাধর্মের নৈর্ব্যক্তিক তত্ত্ব বা ধারণাতে ব্যক্তিরূপ আরোপ করে জীবন বৃত্তের

মিরাকেল বা সাধক-চরিত

আকারে রূপ দেওয়া হয়। এদিক দিয়ে মরালিটি প্লে রূপকনাট্য, কারণ এর পাত্র-পাত্রী—"Characters of a purely symbolic cast (world drama)।" "Every man" নাটকখানি মরালিটি প্লে-র উল্লেখযোগ্য উৎকৃষ্ট উদাহরণ। অবশ্য মরালিটি প্লে মাত্রই যে রূপক হবে এমন কথা বলা চলে না। ফরাসীদেশে এই মরালিটি প্লে নীতি প্রচারের উদ্দেশ্য অক্ষুণ্ণ রেখেও নামতঃ বাস্তব পাত্রপাত্রীর জীবন-কথায় পরিণত হয়েছিল। [A new Morality of a poor village Girl who chose rather to have her head cut off by her father than be violated by her lord in honour of all chaste and Honest Maids. —দৃষ্টান্ত]

তারপর এই মরালিটি প্লের কোন কোনখানিকে (Lusty Javentus) ইণ্টারলুড নামেও পরিচয় দেওয়া হয়েছে। ইণ্টারলুড বলতে ঠিক কি বোঝায় বলা কঠিন। অধ্যাপক মতে ব্যাপক অর্থে—a short play of any kind and particularly suited for professional production. এবং সংকীর্ণ অর্থে—a short play of purely secular nature, without any very obvious ethical moral and usually farcical in tone.

সম্ভবতঃ ইণ্টারলুডে মরালিটিরই হাস্যরসাত্মক দিকটি রূপায়িত হোত।

কাহিনীর উৎসের ভিত্তিতে শ্রেণীবিভাগ

বিষয়বস্তুর উৎস বা সংগ্রহস্থলকে ভিত্তি করে শ্রেণীবিভাগ কল্পনার রীতি বহু-প্রাচীন। এই ভিত্তিতে নাটককে আমরা নিম্নলিখিত শ্রেণীতে ভাগ করতে পারি :—

এক ॥ পৌরাণিক (Mythological)

ক ॥ দেবলীলা বিষয়ক

খ ॥ নরলীলা বিষয়ক

দুই ॥ ঐতিহাসিক (History-play or Chronicle-play).

ঐতিহাসিক কল্প (Semi-Historical)

আপাত-ঐতিহাসিক (quasi-historical)

ছদ্ম (কল্প) ঐতিহাসিক (pseudo-historical)

তিন ॥ রূপকথা বিষয়ক (Folk and Fairy Tales)

চার ॥ সামাজিক (Social)

পাঁচ ॥ কাল্পনিক (Phantasia).

এক ॥ পৌরাণিক নাটক

পুরাণবর্ণিত বিষয় বস্তু অবলম্বন করে যে নাটক রচিত হয় তাকে পৌরাণিক নাটক বলে—এই পৌরাণিক নাটকের সাধারণ ও সহজ সংজ্ঞা বটে, কিন্তু এ কথা মনে রাখা

দরকার যে পৌরাণিক কথাটি শুধুমাত্র 'পুরাণবর্ণিত বিষয়' অর্থে ব্যবহার করলে বেশ একটু অসুবিধের সম্মুখীন হতে হবে। প্রথমতঃ পুরাণে বর্ণিত হয়নি অথচ ঐতিহাসিক যুগের কোন ঘটনাও নয় এমন ঘটনা অবলম্বনে যে নাটক রচিত তার শ্রেণীনিরূপণ একটা মহা সমস্যার বিষয় হয়ে দাঁড়াবে। দৃষ্টান্ত দিয়ে বলা যাক্, বেদ-ব্রাহ্মণাদির মধ্যে এমন অনেক কাহিনী আছে যা আমাদের অষ্টাদশ পুরাণে বর্ণিত হয়নি। তেমন কোন কাহিনী অবলম্বন করে কেউ যদি নাটক লেখেন তাকে নিশ্চয়ই পৌরাণিক বলা যাবে না। বৈদিক বা ব্রাহ্মণ নাটক বলে এমন কোন শ্রেণীবিভাগ নেই যার মধ্যে তাকে অন্তর্ভুক্ত করা যেতে পারে। সুতরাং পৌরাণিক শব্দটিকে একটু ব্যাপক অর্থেই ব্যবহার করতে হবে এবং পৌরাণিক বলতে ঐতিহাসিক যুগের পূর্ববর্তী কালের কাহিনী বুঝতে হবে। দ্বিতীয়তঃ অন্যদিকে 'পুরাণবর্ণিত' কাহিনী অর্থে পৌরাণিক শব্দটি প্রয়োগ করলে, কিছু কিছু ঐতিহাসিক কাহিনীরও পৌরাণিক হয়ে পড়ার আশঙ্কা আছে, যেমন নন্দবংশের কাহিনী, চন্দ্রগুপ্তের কাহিনী ঐতিহাসিক হলেও পুরাণে বর্ণিত আছে। সুতরাং অব্যাপ্তি ও অতিব্যাপ্তির দিকে লক্ষ্য রেখে—পৌরাণিক শব্দটি প্রয়োগ করতে হবে বা পৌরাণিকের সংজ্ঞা নির্ধারণ করতে হবে।

অতএব কোন নাটক পৌরাণিক কি না তা নিরূপণ করবার সময় দুটি বিষয়ের প্রতি লক্ষ্য করতে হবে—প্রথমতঃ কাহিনীটি পুরাণ-কথিত বা পৌরাণিক যুগেরও আগের কাহিনী কিনা। দ্বিতীয়তঃ পুরাণবর্ণিত হওয়া সত্ত্বেও কাহিনীটি ঐতিহাসিক বলে স্বীকৃত হয়েছে কিনা, যেমন চন্দ্রগুপ্ত কাহিনী। অধিকন্তু আর একটি বিষয়েও সচেতন থাকতে হবে এবং সেই বিষয়টি এই যে পৌরাণিকত্বের অন্তরঙ্গ লক্ষণটি তাতে আছে কিনা।

পুরাণে বর্ণিত বা প্রাক্-পৌরাণিক যুগের কাহিনী এগুলো পৌরাণিকত্বের বাহ্য লক্ষণ। অন্তরঙ্গ লক্ষণ,—অলৌকিক ঘটনাময়ত্ব এবং অতিপ্রাকৃত পাত্রপাত্রীর সমাবেশ বা সংযোগ। পুরাণের লক্ষণে যা বলা হয়েছে, (সর্গ-প্রতিসর্গ, বংশ, মন্বন্তর প্রভৃতির বর্ণনা যাতে থাকে তাই পুরাণ) তাতেই পৌরাণিকত্বের আন্তর ধর্মটির লক্ষণ অনেকাংশে বিবৃত হয়েছে। সৃষ্টি-তত্ত্বের কথা, দেবলীলা কাহিনী, দৈবানুগৃহীত ব্যক্তির অলৌকিক মহিমার কথা প্রভৃতি যথার্থ পৌরাণিক কথাবস্তু। পৌরাণিক যুগ বলতে আমরা এমন একটি যুগের কথা বুঝি যে সময়ে মর্ত্যের মত স্বর্গও অতি বাস্তব এবং স্বর্গ ও মর্ত্যের মধ্যে ব্যবধান থাকলেও গমনাগমনের বাধা খুব কম, অমর লোকের সঙ্গে মর লোকের ঘনিষ্ঠ যোগ বর্তমান, দেবতাদের জীবনযাত্রার সঙ্গে নর-লোকের জীবনযাত্রা নানাভাবে সম্পর্কিত—মর-লোকের প্রতিটি ব্যাপার যেমন দেবতাদের দ্বারা নিয়ন্ত্রিত হয়, তেমনি মর-লোকের অনেকেই শাপভ্রষ্ট দেবদেবী এবং কেউ বা অংশাবতার। পৌরাণিক যুগ বা পৌরাণিক-চেতনার প্রধান বৈশিষ্ট্য—অতি প্রাকৃত জগতে—দৈববিধানে অলৌকিক ব্যক্তিসত্তায় বা অলৌকিকত্বে এককোটিক বিশ্বাস। এই বিশ্বাসের আবহাওয়াকে পৌরাণিকত্বের প্রাণধর্ম বলা যেতে পারে।

কিন্তু উল্লিখিত আবহাওয়া—শুধু পৌরাণিক নাটকের মধ্যেই সীমাবদ্ধ থাকলে কথা ছিল না, নির্বিচারে তাকে পৌরাণিক নাটকের বিলক্ষণ লক্ষণ বলা যেতে

পারতো। মুশকিল এই যে, ওই আবহাওয়া অপৌরাণিক নাটকেও কমবেশী থাকতে পারে এবং আছেও। অতিপ্রাকৃতের অবতারণা যেমন অনেক ঐতিহাসিক নাটকে পাওয়া যায় তেমনি সাধক-চরিত্রমূলক নাটকাদিতেও বিলক্ষণ মাত্রায় দেখা দিয়ে থাকে। পৌরাণিক নাটকে অতিপ্রাকৃতের অবতারণা থাকে বটে, কিন্তু যাতেই অতিপ্রাকৃতের অবতারণা থাকে তাই-ই পৌরাণিক নয়। আমাদের দেশের ঐতিহাসিক যুগের সাধুসন্তদের চরিত যেখানে উপস্থাপ্য বিষয় সেখানে অতিপ্রাকৃতের অবতারণা অপরিহার্য। তারপর খ্রীষ্টান সাধুসন্তদের জীবন চরিতেও মিরাকেল একটা বড় স্থান জুড়ে থাকে। এঁদের জীবনে অতিপ্রাকৃত জগৎ, অলৌকিক উপলব্ধি, অতিলৌকিক গতিবিধি, দেবদেবীর আবির্ভাব অত্যন্ত বাস্তব ব্যাপার। সুতরাং একথা কিছুতেই বলা চলে না যে যেখানে অতিপ্রাকৃতের সদ্ভাব আছে তাই-ই পৌরাণিক রচনা।

অতএব পৌরাণিক এবং অতিপ্রাকৃতময় আধ্যাত্মিক নাটকের মধ্যে ভেদ-রেখা অবশ্যই টানতে হবে। অতিপ্রাকৃত জগতে এবং সত্তায় বিশ্বাস, দেবদেবীর শরীরী আবির্ভাবে এবং লীলায় বিশ্বাস পৌরাণিক যুগের স্বাভাবিক চেতনার বৈশিষ্ট্য বটে, কিন্তু ঐতিহাসিক যুগেও এইসব বিশ্বাস বর্তমান এবং বর্তমান বলেই দেবদেবী-কৃপা-লাভে ধন্য সাধু যোগীর চরিতের অভাব নেই। এই সব সাধকদের সঙ্গে দেবদেবীর নানারকম লীলার সম্পর্ক স্থাপিত হয়েছে, দাস্য সখ্য বাৎসল্য মধুর প্রভৃতি নানাভাবের সাধনায় সাধকদের জীবন দিব্যানুভূতিতে দিব্য-দর্শনে পরিপূর্ণ এবং রহস্যময়। ফলে এঁদের চরিত অবলম্বনে যে নাটকাদি রচিত হয়েছে তাতে অতিপ্রাকৃত আবহাওয়া অবশ্যম্ভাবী। কিন্তু তাই বলে, যে নাটক ঐতিহাসিক যুগের চরিত নিয়ে লিখিত হয়েছে যাতে ঐতিহাসিক যুগের স্মরণীয় কোন সাধকের বা ধর্মপ্রবর্তকের জীবন উপস্থাপিত হয়েছে তাকে কিছুতেই 'পৌরাণিক' আখ্যা দেওয়া চলবে না। যেমন ধরা যাক শ্রীরামকৃষ্ণের কথা। শ্রীরামকৃষ্ণ যে নাটকের বিষয়বস্তু তাতে দিব্যোন্মাদ, দিব্য-দর্শন, কালীর আবির্ভাবাদি নানারকম অতিপ্রাকৃত সমাবেশ থাকবেই। কিন্তু তা থাকবে বলেই আমরা সেই নাটককে 'পৌরাণিক' নাটকের শ্রেণীতে অন্তর্ভুক্ত করতে পারব না। এইসব নাটকে পৌরাণিকের লক্ষণ থাকলেও ওরা ঐতিহাসিক-কল্প বা সামাজিক-কল্প নাটকেরই সমগোত্রীয়। "প্রাধান্যেন ব্যপদেশঃ" সূত্রানুসারে সাধক-চরিত নাটক।

পৌরাণিক ও অতিপ্রাকৃত যুগের ধর্মবিষয়ক নাটক

পৌরাণিক নাটকের মধ্যে মোটামুটি দুটি উপবিভাগ কল্পনা করা চলে। প্রথমতঃ দেবদেবীর লীলাবিষয়ক, দ্বিতীয়তঃ দৈবনিয়ন্ত্রিত বা দৈবশক্তিসম্পন্ন মানুষের জীবন কাহিনী। সংক্ষেপে বলা যায় একটি দেবলীলার রূপ অপরটি দৈবাভিশপ্ত বা দেবানুগৃহীত বা দৈবশক্তি সম্পন্ন, দৈবনিয়ন্ত্রিত নরলোকের কাহিনী।

পৌরাণিক নাটকের কাহিনীর এই বৈশিষ্ট্য থাকে বলেই পৌরাণিক নাটক প্রধানতঃ ধর্মমূলক তথা ভক্তিরসাত্মক নাটক হয়ে থাকে। আমরা দেখতে পাই—পাত্র পাত্রীর

জীবনে যত দ্বন্দ্ব সংঘাত বাধা-বিপত্তি, দুঃখ দুর্দশাই দেখা দিক না কেন শেষ পর্যন্ত সব দ্বন্দ্ব দৈবানুগত্যে পর্যবসিত হয়, সব দুঃখ-দুর্দশার বেদনা দৈব কৃপায় বা পরম প্রাপ্তির আনন্দে বিলীন হয়ে যায়।) এই কারণেই পণ্ডিতদের অনেকেই সিদ্ধান্ত করেছেন পৌরাণিক নাটকে ট্র্যাজেডি রস নিষ্পন্ন করা অসম্ভব ব্যাপার। সম্প্রতি প্রকাশিত দি প্যারাডক্স্ অফ ট্র্যাজেডি গ্রন্থে শ্রদ্ধেয় ডি. ডি. রাফেল মহাশয় এ বিষয়ে উল্লেখযোগ্য আলোচনা করেছেন এবং দেখাতে চেয়েছেন খ্রীষ্টীয় ধর্মদর্শনের সঙ্গে ট্র্যাজেডির স্বতোবিরোধ রয়েছে। অবশ্য তার আগেও অনেকে এ বিষয়ে দৃষ্টি আকর্ষণ করেছেন এবং স্পষ্ট ভাষায় বলেছেন—পরাতত্ত্ব এবং ধর্মদর্শনের সংস্কার প্রবলভাবে জাগ্রত হলে, ট্র্যাজেডি সংবিদ আচ্ছন্ন হয়ে যায়। ঈশ্বর মঙ্গলময়, তিনি যা করেন মঙ্গলের জন্যই করেন, করুণাময় অকারণে নিষ্ঠুর হতে বা শাস্তি দিতে পারেন না—এই ধারণা মনে প্রাধান্য লাভ করলে, কোন ব্যক্তির দুঃখ দুর্দশা বা ভাগ্যবিপর্যয় দেখে শোচনা জাগতে পারে না। দ্বিতীয়তঃ মানুষ তাঁর কৃতকর্মেরই ফল ভোগ করে, তার দুঃখ দুর্দশার জন্য অদৃষ্ট অর্থাৎ তারই কৃতকর্ম ছাড়া আর কিছুই দায়ী নয়—এই ধারণাও ট্র্যাজেডি সংবিদের প্রতিকূল। তৃতীয়তঃ কোন কোন তত্ত্ববিদ বলেছেন—ট্র্যাজেডিতে আমরা দুই সাবলাইম্ শক্তির দ্বন্দ্ব দেখে থাকি। ট্র্যাজেডির নায়ক যে প্রতিকূল পরিবেশের সঙ্গে দ্বন্দ্বে অবতীর্ণ হয় সেও যেমন মহীয়ান, তেমনি নায়ক নিজেও মহীয়ান, যেখানে নায়ক প্রতিকূল শক্তির কাছে আত্মসমর্পণ করে, নিজেকে অবনত করে সেখানে ট্র্যাজেডি সংবিদ জাগতে পারে না। সুতরাং ভক্তিরসাত্মক পৌরাণিক নাটকে যেখানে (রিলিজিয়াস ড্রামায়) নায়ক শেষ পর্যন্ত ঐশী শক্তির কাছে আত্মসমর্পণ করে সেখানে ট্র্যাজেডি রস নিষ্পন্ন হতে পারে না॥

এ কথা মিথ্যা নয় যে পৌরাণিক নাটকের নায়ক যেখানে স্বর্গের কোন অভিশপ্ত দেবতা সেখানে নায়কের মৃত্যুতে আমাদের মনে তীব্র গভীর শোচনা জাগতে পারে না, কারণ নায়কের মৃত্যু আপাতদৃষ্টিতে যত শোচনীয় বলেই প্রতিভাত হোক—তা নায়কের মুক্তি নিয়ে আসে। যে মৃত্যু মুক্তির নামান্তর তা তীব্র শোচনার উদ্রেক করতে পারে না। তারপর পৌরাণিক নাটকের নায়ক যেখানে সমস্ত দ্বন্দ্ব দুঃখের পরে দেবতার কৃপা লাভ করে পরম পদ লাভ করে এবং চিরকৃতার্থ হয় সেখানেও, নায়কের পতন আমাদের মনে ট্র্যাজেডি সংবিদ জাগাতে পারে না।

তৃতীয়তঃ যেসব নাটকের পরিমণ্ডলে অদৃষ্টবাদ এবং মায়াবাদের আবহাওয়া বড় হয়ে দেখা দেয়, দৈববিধানের মঙ্গলময়ত্ব বার বার ঘোষিত হয় এবং সব ক্ষয়ক্ষতিকে মিথ্যা প্রতিপন্ন করে অনন্তের আনন্দকেই একমাত্র সত্য বলে প্রচার করা হয়, সেই সব ক্ষেত্রে ব্যক্তি-জীবনের দুঃখ-দুর্দশার দৃশ্য দেখিয়ে দর্শকচিত্তে শোচনা জাগানো দুঃসাধ্য ব্যাপার হয়ে দাঁড়ায়।

কিন্তু, তাই বলে (এ কথা সত্য নয় যে পৌরাণিক কাহিনী অবলম্বনে ট্র্যাজেডি-রস সৃষ্টি করা সম্ভব নয়। যে ক্ষেত্রে পৌরাণিক নাটকের নায়ক এই মরলোকেরই কোন ব্যক্তি এবং দেবতাভক্তি থাকা সত্ত্বেও জীবনতৃষ্ণায় আত্মপ্রতিষ্ঠার

কামনায় দুঃখযন্ত্রণার অনুভবে নায়ক সাধারণ মানুষেরই সমগোত্রীয়; দেবতার কৃপাকে বড় মনে করলেও জীবনের দুঃখ দ্বন্দ্ব ও বিপত্তি-পরিণামে বেদনা-বিষণ্ণ, সেক্ষেত্রে পৌরাণিক নাটকে ট্যাজেডি-রস নিষ্পন্ন করা সম্ভব। নাট্যকার ক্ষীরোদপ্রসাদের 'ভীষ্ম' এবং 'নরনারায়ণ' নাটক দুখানির রস নির্ধারণ করতে গেলেই এই উক্তির যাথার্থ্য উপলব্ধি করা যাবে। 'ভীষ্মের' মতো বীরের পতন আপাতদৃষ্টিতে শোচনীয় বটে কিন্তু ভীষ্ম অষ্টবসুদেরই একজন এবং অভিশপ্ত, তাই ভীষ্মের পতনে ভীষ্মের মুক্তি ঘটে, অধিকন্তু ভীষ্ম শ্রীকৃষ্ণের পরমপদ লাভ করে মুক্তিলাভ করেন।) সুতরাং নাটকখানি কমেডি-রসাত্মক। কিন্তু নরনারায়ণ নাটকের নায়ক কর্ণ দেবতার ঔরসজাত হয়েও কুন্তীর পুত্র, সাধারণ মানুষেরই মতো তাঁর জ্ঞান অনুভব ইচ্ছা। দেবতাভক্তি তাঁর আছে কিন্তু তার চেয়েও বেশী আছে তাঁর আত্মরতি—আত্মপ্রতিষ্ঠার কামনা। কৃষ্ণ নররূপী নারায়ণ কি না তা প্রমাণ করবার ইচ্ছা তার যত ঐকান্তিক তার চেয়েও ঐকান্তিক—অর্জুনকে পরাজিত করে অক্ষয় কীর্তির অধিকারী হওয়ার—কামনা। কর্ণের পরাজয়ে তাই বিরাট পুরুষকারের পরাজয় ঘটে—কর্ণের কাহিনী তাই বিষাদময় করুণ কাহিনী। কর্ণের পরিণাম শোচনীয়—নররূপী নারায়ণ সম্মুখে দাঁড়ানো সত্ত্বেও শোচনীয়।)

দুই ॥ ঐতিহাসিক

'পৌরাণিক' শব্দটির মত ঐতিহাসিক কথাটির সংকীর্ণ ও ব্যাপক দুরকম অর্থ সম্ভব ব্যাপক অর্থে (ঐতিহাসিক যুগের সুবিখ্যাত সবরকম ঘটনাকেই অর্থাৎ যে ঘটনা জাতির ইতিহাসে স্থান পেয়েছে বা পাবার যোগ্য তাকেই 'ঐতিহাসিক' বলা যেতে পারে। এই অর্থে ইতিহাস শুধু রাজনৈতিক ঘটনার পঞ্জিকামাত্র নয়—রাজার বা রাষ্ট্রনায়কদের উত্থান-পতন, জয়-পরাজয়ের বিবরণমাত্র নয়। ব্যাপক অর্থে ইতিহাস, রাজনৈতিক, অর্থনৈতিক, সমাজনৈতিক, ধর্মনৈতিক, নৈতিক সমাজজীবনের সামগ্রিক চেষ্টার বিবরণ। এই হিসেবে স্মরণীয় রাজনৈতিক ঘটনা, অর্থনৈতিক আন্দোলন, সমাজনৈতিক আন্দোলন, ধর্মনৈতিক আন্দোলন যা-ই জাতির ইতিহাসের অঙ্গ হয়ে উঠেছে তাকেই ঐতিহাসিক বলা যায়। সেইরূপ উল্লিখিত ক্ষেত্রে যে যে ব্যক্তি জাতির কাছে স্মরণীয় হয়ে আছেন তাঁরা প্রত্যেকেই ঐতিহাসিক ব্যক্তি। রাজা বা রাষ্ট্রনায়করা যে অর্থে ঐতিহাসিক, অর্থনৈতিক আন্দোলনের নেতা বা সাধকও সেই অর্থেই ঐতিহাসিক; অর্থাৎ জাতির কাছে স্মরণীয়। যে জীবনের ঘটনা বা জীবনী সকলেরই সুবিদিত, তাঁর ইতিহাস বাদ দিয়ে জাতির ইতিহাস অসম্পূর্ণ হয়ে পড়ে।)

কিন্তু (সাহিত্যের শ্রেণীবিভাগের সময়ে আমরা ইতিহাস কথাটিকে এই ব্যাপক অর্থে ব্যবহার না করে সংকীর্ণ অর্থেই ব্যবহার করি) এবং (সেই অর্থে ইতিহাস রাজনৈতিক ঘটনার বিবরণমাত্র—সংক্ষেপে রাজরাজড়ার কাহিনী, রাষ্ট্রনায়কদের কাহিনী, রাজ্যরক্ষা, রাজ্যবিস্তার প্রভৃতির কাহিনী।) আর এই সংকীর্ণ অর্থের মধ্যে ঐতিহাসিক কথাটির

ব্যবহার সীমাবদ্ধ করে রাখলে সমস্তার সম্মুখীন না হয়ে উপায় নেই। সমস্তা এই যে, ঐতিহাসিক যুগের অতিবিখ্যাত ব্যক্তির জীবন ও চরিত—যে ব্যক্তিচরিত ইতিহাসেরই সামিল হয়ে উঠেছে এবং যা পৌরাণিক বা সামাজিক বা কাল্পনিক নামে আখ্যাত হবার উপযুক্ত নয়, অগত্যা অর্থাৎ স্থায়তঃ 'ঐতিহাসিক' ছাড়া আর কোন নামেরই যোগ্য নয়। যেমন ধরা যাক শ্রীচৈতন্য, শ্রীরামকৃষ্ণ, রামমোহন, বিদ্যাসাগর প্রভৃতি বিখ্যাত ব্যক্তির জীবন। ব্যাপক অর্থে এঁরা প্রত্যেকেই ঐতিহাসিক ব্যক্তি এবং এঁদের চরিত অবলম্বনে যে নাটকাদি রচিত হবে তাও 'ঐতিহাসিক'-ই বটে, যদিও চরিতমূলক ঐতিহাসিক। এইজাতীয় নাটককে আমরা যদি উৎসের ভিত্তিতে শ্রেণীবিভক্ত করতে চাই তাহলে অগত্যা এদের ঐতিহাসিক নামের ঘরেই স্থান দিতে হবে। কারণ এঁরা যেমন পৌরাণিক নয় তেমনি সামাজিকও নয় (সামাজিক কথাটি বিশেষ অর্থে প্রযুক্ত), কাল্পনিক তো বলাই চলে না। শুধু চরিত নাটক বললেও যথেষ্ট বলা হয় না। কারণ চরিত নাটক পৌরাণিক ও ঐতিহাসিক উভয়রকমই হতে পারে। দৃষ্টান্তস্বরূপ স্মরণীয় 'ভীষ্ম' ও 'এ্যাব্রাহাম লিন্‌কন্‌'। অতএব এই নাটকের প্রকৃত পরিচয় দিতে হলে ঐতিহাসিক শব্দটি সংযোগ করা খুবই বাঞ্ছনীয়। 'ঐতিহাসিক-চরিত' নাটক বললেও ঠিক বলা হয় না কারণ (এ্যাব্রাহাম লিন্‌কন্‌ প্রভৃতির মত রাজনৈতিক নেতার চরিত অবলম্বনে যে নাটক রচিত হয়েছে তাই-ই প্রকৃত ঐতিহাসিক চরিত-নাটক।) সুতরাং এক্ষেত্রে 'ঐতিহাসিক-কল্প চরিত-নাটক' বলাই যুক্তিযুক্ত। তেমনি ইতিহাসখ্যাত কোন অর্থনৈতিক বা সমাজনৈতিক বা ধর্মনৈতিক আন্দোলন যে নাটকে উপস্থিত তাকে 'ঐতিহাসিক-কল্প নাটক' নামে অভিহিত করাই বাঞ্ছনীয়। এইভাবে খাঁটি ঐতিহাসিক বিষয় থেকে ঐতিহাসিক কল্প বিষয়কে পৃথক করলে, সমস্তার অনেকটা সমাধান হতে পারে।

(এই প্রসঙ্গেই উল্লেখ করা যেতে পারে 'ঐতিহাসিক নাটক' কথাটির অর্থ খুবই ব্যাপক। 'দি টিউডর ড্রামা' গ্রন্থে 'দি হিষ্ট্রি প্লে' অধ্যায়ে (৯ম অধ্যায়) সি. এফ. টুকার ব্রুক মশায় যা লিখেছেন তা উদ্ধৃত করা যাক—The term History Play is difficult of precise theoretic limitation ; and in practice, the differentiation of the strict members of this new type from those plays on **historical subjects** which follow the more conservative rules of comedy or tragedy is a task approaching inpossibility... ...ইতিহাস-নাটক (History Play) কথাটির নির্দিষ্ট লক্ষণ দেওয়া দুঃসাধ্য ব্যাপার এবং ঐতিহাসিক-বিষয় অবলম্বনে রচিত কমেডি বা ট্রাজেডির সঙ্গে এই জাতীয় নাটকের পার্থক্য নির্দেশ করা প্রায় অসম্ভব বলা যেতে পারে। ষোড়শ শতাব্দীর শেষপাদের ইতিহাস মূলক নাটকগুলোকে তিনি নিম্নলিখিত পাঁচ শ্রেণীতে ভাগ করেছেন—

এক ॥ মিশ্ররসের নাটক। গঠনে অতি শিথিল।

দুই ॥ চরিতমূলক নাটক। বিখ্যাত চরিত্রের ঘটনার উপস্থাপনা।

তিন ॥ ট্র্যাজিক। ঐতিহাসিক।

চার ।। জাতীয়ভাব-প্রধান ঐতিহাসিক নাটক (National feeling or National philosophy.)

পাঁচ ।। ইতিহাসের রোমান্টিক উপস্থাপনা। (৩০৩ পৃঃ দ্রষ্টব্য)

এর শেষে তিনি আপাত ঐতিহাসিক (quasi-historical) বিষয়ক নাটকের কথা লিখেছেন। এই জাতীয় নাটকের বিষয়বস্তু আপাত-ঐতিহাসিক বিষয়—"bearing the names of actual personages, are in reality mere compilation of traditional or invented romance."

অর্থাৎ আপাত-ঐতিহাসিক বা ঈষদৈতিহাসিক নাটকে মাত্র দু একটি চরিত্র বা ঘটনা, ঐতিহাসিক ব্যক্তি বা ঘটনা। আর অবশিষ্ট সবই কল্পিত বা কিংবদন্তী মাত্র। একে ইতিহাস-স্পৃষ্ট বা ঈষদ্-ঐতিহাসিক (ছদ্ম ঐতিহাসিক) বললেই ঠিক বলা হয়। অবশ্য এক্ষেত্রেও যেখানে ঐতিহাসিক ব্যক্তির বা ঘটনার সংখ্যা অথবা প্রাধান্য অধিক মাত্রায় প্রকাশিত হয় এবং একটা ঐতিহাসিক আবহাওয়া স্পষ্টরূপে সৃষ্ট হয়ে ওঠে, সেখানে নাটক খাঁটি ঐতিহাসিকের সীমানার দিকেই এগিয়ে যেতে থাকে। এই ঈষদ্-ঐতিহাসিক জাতীয় নাটকেরই আর একটি জাতি দেখা যায়। টুকার ব্রুক মহাশয় এদের সিউডো-হিস্টোরিকাল ড্রামা বলেছেন। এতে কিংবদন্তীকেই ইতিহাসের মর্যাদা দিয়ে রূপ দেওয়া হয়। লেডী গ্রেগরী এই জাতীয় নাটককে—'Folk History play' বলেছেন। ইতিহাস-স্পৃষ্ট বা ঈষদ্-ঐতিহাসিক নাটক থেকে এই সিউডো-হিস্টোরিকাল—কল্প-ঐতিহাসিক নাটকের মৌলিক পার্থক্য এইটুকু যে ঈষদ্-ঐতিহাসিকে ঐতিহাসিক ব্যক্তি বা ঘটনাটুকু ইতিহাস কথিত আর কল্প-ঐতিহাসিকে তারা জনশ্রুতি বাহিত।

ঐতিহাসিক নাটকের নানারূপের মোটামুটি পরিচয় দেওয়া হল বটে কিন্তু খাঁটি ঐতিহাসিক নাটকের আত্মিক পরিচয় না দিলে আলোচনা অসম্পূর্ণ থেকে যাবে।

ঐতিহাসিক নাটকের আত্মা

ঐতিহাসিক নাটক, ইতিহাসের মর্যাদা পাওয়া রাজনৈতিক, আর্থ নৈতিক, সমাজনৈতিক, ধর্মনৈতিক আন্দোলনাদির এবং তৎসম্পর্কিত ব্যক্তির জীবন কথার নাট্যরূপ। সুতরাং ঐতিহাসিক নাটকের লক্ষ্য (ফোকাস) আন্দোলন বা ব্যক্তিগত যাই-ই হোক না কেন, ঐতিহাসিক নাটকে যেমন লক্ষ্যানুরূপ একটা আবহাওয়া অবশ্যই চাই, তেমনি চাই দেশকালের আবহাওয়া এবং ঘটনার মোটামুটি অনুসরণ। অবশ্য একথা বলার তাৎপর্য এই নয় যে নাট্যকার ঐতিহাসিক কাহিনীকেই যথাপরম্পরা বা যথালিখিত অনুকরণ করবেন। তাঁর ঘটনাকে সংশ্লেষণ বা বিশ্লেষণ করবার অধিকার যেমন আছে তেমনি চরিত্রকে নতুনভাবে ব্যাখ্যা করবার অধিকারও আছে।*

* From the stage we are not to learn what such and such an individual man has done, but what everyman of a certain character would do under certain given circumstances. (Lessing—Humburg Dramaturgy) এবং পোয়েটিক্‌সও দ্রষ্টব্য।

(নাট্যকার ইতিহাসকার নন। তাঁর কাজ, ঐতিহাসিক ঘটনার মধ্যে, ঐতিহাসিক পরিস্থিতিতে জীবনের যে রস-রূপ নিহিত আছে, সেই রূপকেই ফুটিয়ে তোলা। সমাজ জীবনের বা ব্যক্তিজীবনের ইতিহাস দ্বারা নাট্যকারের কল্পনা নিয়ন্ত্রিত একথা সত্য, কিন্তু নিয়ন্ত্রিত পরিধির মধ্যে কল্পনার স্বাধীন সাধনার অধিকার তাঁর অবশ্যই আছে। ইতিহাস নাট্যকারকে আলম্বনবিভাব (পাত্র-পাত্রী) ও উদ্দীপন বিভাব (দেশকাল পরিস্থিতি) যোগালেও নাট্যকার নাটকের আসলটুকু অর্থাৎ অনুভাবাদি নিজেই সৃষ্টি করে থাকেন। আর সেই সৃষ্টির মহিমাতেই নাট্যকারের কবিকীর্তি। তবে 'ঔচিত্য' অন্যান্য ক্ষেত্রে যদি আবশ্যক হয় ঐতিহাসিক নাটকের পক্ষে অত্যাবশ্যক। ঐতিহাসিক নাটকে ঔচিত্যবোধ আপত্তিজনকভাবে ক্ষুণ্ণ হলে ঐতিহাসিকত্বের ভাবশুদ্ধি নষ্ট হয়ে যায় এবং তা বাস্তবিকই দোষাবহ। ঐতিহাসিক নাটকের পক্ষে অবাস্তবতা বড় দোষই বটে। এইকারণে খাঁটি ঐতিহাসিক নাটকে, ঘটনা বিন্যাস ও চরিত্র কল্পনা বিষয়ে অতি সতর্ক দৃষ্টি রাখা দরকার,—অর্থাৎ ঘটনা বা চরিত্র এমন না হয় যাতে তাদের সত্যতা সম্বন্ধেই পদে পদে সন্দেহ জাগে। ঐতিহাসিক নাটকের পক্ষে ঔচিত্যহানি অনুপেক্ষণীয় বিচ্যুতি। বিশেষতঃ উপস্থাপ্য যুগটি বর্তমানের যত সন্নিহিত অথবা যুগটির ইতিহাস যত সুপরিব্যক্ত উপস্থাপনা তত বাস্তবানুগ হওয়া দরকার এবং যুগ যত [illegible] এবং যত অস্পষ্ট, তার উপস্থাপনায় কল্পনার অবসর তত বেশী। প্রত্যেক যুগেই এক একটা ঔচিত্যবোধের পরিমণ্ডল থাকে এবং কোন্‌টি উচিত বা কোনটি অনুচিত, সেই ঔচিত্যবোধের অনুপাতেই বিচার করা হয়। এক যুগের অনুচিত, অন্য যুগের অনুচিত হতে পারে; ঐতিহাসিক নাটক রচনাকারীকে এ কথা যেমন মনে রাখতে হবে, তেমনি যে-যুগের ইতিহাস বা জীবনকে তিনি রূপ দেবেন সেই বিশেষ যুগের আচার-বিচার-রীতি-নীতি, বাস্তববোধ প্রভৃতিকেও অবশ্যই অক্ষুণ্ণ রাখার চেষ্টা করবেন। যে নাট্যকার তাঁর রচনায়-যুগের আবহাওয়াটি যত নিখুঁতভাবে ব্যক্ত করতে পারেন, ঐতিহাসিক নাটক হিসেবে তাঁর সৃষ্টির মর্যাদা তত বেশী। বলা বাহুল্য, যথাযথ ইতিবৃত্তকে উক্তি-প্রত্যুক্তিবন্ধে উপস্থাপিত করাই যথেষ্ট নয়, সার্থক ঐতিহাসিক ব্যক্তির বা ঘটনার বাস্তবিক এবং সার্থক রসরূপ।)

তিন। রূপকথা বিষয়ক নাটক

[Folk Tales & Fairy Tales.]

পুরাণ ও ইতিহাসের মত জাতির স্মৃতির আসরে রূপকথারও একটি উল্লেখযোগ্য স্থান আছে। পৌরাণিক কাহিনীর অলৌকিকত্ব বা ঐতিহাসিক কাহিনীর বাস্তবতা রূপকথায় না থাকলেও, 'রূপকথা'-য় পৌরাণিক এবং ঐতিহাসিক কাহিনীর মতই সার্বজনীনতা আছে এবং সেই কারণেই রূপকথা পুরাণ ইতিহাসের মতই জাতীয় স্মৃতির অঙ্গবিশেষ। স্বভাবে কাল্পনিক হলেও, রূপকথা প্রথিত ও সর্বজন কথিত এবং সেই কারণেই অনেকটা ঐতিহাসিক কাহিনার মতই প্রস্তুত কথাবস্তু। প্রস্তুত বলেই তার প্রয়োগও অনেকটা ধরাবাঁধা—এককথায় প্রথার অধীন বা ঐতিহ্য নিয়ন্ত্রিত। রূপকথা

নিয়ে নাটক রচনা করতে হলে গ্রহণ বর্জন কিছু কিছু চলতে পারে—যেমন ইতিহাসের কাহিনীতেও চলে,—কিন্তু যাকে বলে 'ভেঙে চুরে একাকার করা'—নিজের খেয়াল অনুসারে কল্পনার বল্‌গা ছুটিয়ে দেওয়া রূপকথার ক্ষেত্রে তা সম্ভব নয়। এদিক দিয়ে রূপকথা বিষয়ক নাটকের একরকম ঐতিহাসিকত্ব আছে, অর্থাৎ রূপকথার কাহিনীর সঙ্গে নাটকের মিল আছে কিনা তা বিচারের অবকাশ আছে। সাধারণ কাল্পনিক নাটকের সঙ্গে (phantasia) রূপকথামূলক নাটকের মূল পার্থক্য এখানেই—'রূপকথা' অতীতের কাল্পনিক কাহিনী আর 'কাল্পনিক' বর্তমানের নতুন কল্পনা। রূপকথা বিষয়ক নাটককে এই কারণেই সাধারণ কাল্পনিক নাটক হতে পৃথক করা যুক্তিযুক্ত। কারণ এমন অনেক কাল্পনিক নাটক আছে যা রূপকথা মূলক নয়, যা নাট্যকারেরই স্বকপোলকল্পিত—অন্তর্নিহিত কোন ভাবের কাল্পনিক পরিবেশ, কাল্পনিক কায়া বা ছায়ামূর্তি (সামাজিক ও কাল্পনিক নাটকের পার্থক্য দ্রষ্টব্য)। রূপকথা বিষয়ক নাটক এক স্বতন্ত্র শ্রেণী।

চার ।। সামাজিক নাটক

সামাজিক কথাটি সমাজের সর্ববিধ ব্যাপারেরই বিশেষণ রূপে ব্যবহৃত হতে পারে এবং এইরকম ব্যবহার 'সামাজিক' কথাটির ব্যাপক অর্থেই ব্যবহার। কিন্তু 'সামাজিক'—কথাটি বহুকাল আগেই এই অর্থ ত্যাগ করে সমাজের বিশেষ বিশেষ আচরণের ক্ষেত্রেই প্রযুক্ত হয়েছে এবং সামাজিক বলতে রাজনৈতিক বা ঐতিহাসিক ব্যাপার ছাড়া সমাজের অন্যান্য ব্যাপারই বুঝিয়ে থাকে। সামাজিক ক্রিয়াকর্ম বলতে আমরা যেমন প্রচলিত দশকর্মই বুঝি তেমনি সামাজিক বিধান বলতে দশকর্মকে কেন্দ্র করে যে সব বিধিনিষেধ আচার-বিচার গড়ে উঠেছে সেই সব বিধিনিষেধ এবং আচার আচরণকেই বুঝে থাকি। সামাজিক জীবন,—বিশেষ সমাজের ব্যক্তি হিসেবে সমাজের বিধিনিষেধের সঙ্গে খাপ খাইয়ে ধর্ম-অর্থ-কাম-মোক্ষাদি পুরুষার্থ সাধনের চেষ্টা। সেই চেষ্টায় কোন ক্ষেত্রে সাফল্য, কোন ক্ষেত্রে বা শোচনীয় নিষ্ফলতা ঘটে। যে রচনায় কোন সামাজিক সমস্যা বা সামাজিক ব্যক্তির সমস্যা বা জীবনের রূপ, বিষয়বস্তু হিসেবে গ্রহণ করা হয়, সেই রচনাকেই সাধাণতঃ 'সামাজিক'—নামে পরিচয় দেওয়া হয়ে থাকে। সামাজিক বিষয়বস্তু একদিক থেকে পৌরাণিক ও ঐতিহাসিক বিষয়বস্তু হতে অন্যদিকে 'কাল্পনিক বিষয়বস্তু' হতে স্বতন্ত্র। পৌরাণিক ও ঐতিহাসিক কাহিনী বিখ্যাত, সংক্ষেপে পৌরাণিক ও ঐতিহাসিক রচনা 'খ্যাতবৃত্ত' (নাটকং খ্যাতবৃত্তং স্যাৎ…)। এই বিখ্যাত বৃত্তের বাইরে যে বৃত্ত, সংস্কৃত সাহিত্যশাস্ত্রের ভাষায় বলা যায় তা "লৌকিকং কবিকল্পিতম্"—তা লৌকিক ও কবিকল্পিত। লৌকিক শব্দটি এবং কবিকল্পিত শব্দটি লক্ষণীয়। লৌকিক দ্বারা পৌরাণিক ও অলৌকিক থেকে যেমন পৃথক করা হচ্ছে তেমনি 'কবিকল্পিত' দ্বারা খ্যাতবৃত্ত অর্থাৎ ঐতিহাসিক থেকে পৃথক করা হচ্ছে। অতএব সামাজিক কথাটির তাৎপর্য দাঁড়াচ্ছে এই যে, যে ঘটনা বা ব্যক্তি অলৌকিক নয় অথবা ইতিহাসখ্যাত নয় অর্থাৎ কবির নিজের দ্বারা কল্পিত তা-ই সামাজিক পদবাচ্য।

কেবল এইভাবেই 'সামাজিক'—এর চারদিকে একটা গণ্ডী টেনে দেওয়া সম্ভব এবং এই সংজ্ঞা অনুসারে 'সামাজিক' অনৈতিহাসিক স্তরের জীবন অর্থে প্রযুক্ত—সাধারণ ব্যক্তির জীবন ও সমস্যা অর্থে ব্যবহৃত। সামাজিক নাটক সাধারণ অর্থেই সমাজের সাধারণ ব্যক্তি ও জীবনের সমস্যা অবলম্বনে রচিত নাটক।

কিন্তু যেমন 'ঐতিহাসিক' সাধারণ নামের মধ্যে নানারকম ঐতিহাসিক রচনা অন্তর্ভুক্ত তেমনি এক্ষেত্রেও 'সামাজিক' সাধারণ বিভাগের নানারকম উপবিভাগ কল্পনা করার অবকাশ আছে। প্রথমত সমস্যামূলক ও চরিত্রমূলক এই দুইভাগে ভাগ করা যায়।

কোন কোন সামাজিক নাটকে সমাজের সমস্যাকেই রূপ দেওয়া মুখ্য উদ্দেশ্য হয় এবং কোন কোন সামাজিক নাটকে সমাজের সাধারণ সমস্যা অপেক্ষা ব্যক্তির চরিত্র বৈচিত্র্য ও পরিণাম দেখানই প্রধান উদ্দেশ্য হয়। প্রথম শ্রেণীর নাটকে ব্যক্তির সাহায্যে সমস্যাকে উত্থাপিত ও বিশ্লেষিত করা হয়—এরই ইংরেজী নাম problem play (আমাদের পরিভাষায় সমস্যামূলক নাটক) আর দ্বিতীয় শ্রেণীর নাটকে সমস্যার সাহায্যে—পরিস্থিতির সাহায্যে ব্যক্তির সংজ্ঞান—আসংজ্ঞান—নির্জ্ঞানের পারস্পরিক ক্রিয়া প্রতিক্রিয়ার রূপ দেখানো হয়, ব্যক্তির অভিযোজনের সমস্যাকে বড় করে দেখানো হয়—সংক্ষেপে বলা যায় সামাজিক নাটকের এক সীমায়—সমাজ সমস্যা-মূলক নাটকগুলো অন্য সীমায় আছে ব্যক্তি চরিত্রমূলক নাটকগুলো। অবশ্য রীতির ভিত্তিতে আবার প্রত্যেকের মধ্যেই শ্রেণীবিভাগ কল্পনা করা যায়। রূপায়ণ রীতির বৈশিষ্ট্যে কোনটি বাস্তবিক (real) কোনটি ভাবতান্ত্রিক (ideal) কোনটি বা রূপক (allegorical) ও সাংকেতিক (Symbolical)।

অন্যভাবে সামাজিক নাটকের মধ্যে আর একরকম উপবিভাগ সৃষ্টি করা হয়েছে। ইংরেজীতে এই উপবিভাগের একটিকে বলা হয়েছে ডোমেষ্টিক (Domestic) অন্যটিকে বলা হয় সোশ্যাল (Social)। বিশেষতঃ ট্রাজেডির ক্ষেত্রেই এই জাতীয় নাটকের সাক্ষাৎ পাওয়া যায়। ডোমেষ্টিক ট্র্যাজেডি বা গার্হস্থ্য ট্র্যাজেডি বলতে এমন এক বিশেষ শ্রেণীর নাটক বোঝায় যাতে ট্র্যাজেডির নায়ক এবং প্রতিনায়ক একই পরিবারের ব্যক্তি এবং অতি নিকট আত্মীয় এবং যাতে কোন সুখী পরিবারের পারিবারিক জীবনের শোচনীয় পরিণতি বা বিপর্যয় দেখান মুখ্য উদ্দেশ্য। এই শ্রেণীর নাটকের প্রধান পাত্র পাত্রী যেখানে ঐতিহাসিক ব্যক্তি, সেখানে নাটককে ঐতিহাসিক-গার্হস্থ্য ট্র্যাজেডি বলাই ন্যায়সঙ্গত আর যেখানে সাধারণ ব্যক্তির পরিবারের ঘটনা উপস্থাপ্য সেখানে সামাজিক-গার্হস্থ্য বলাই বাঞ্ছনীয়।

এখানে সামাজিক নাটককে আমরা নিম্নবর্ণিত শ্রেণীতে ভাগ করতে পারি।

এক। সমস্যামূলক—(ক) বস্তুতান্ত্রিক ও (খ) ভাবতান্ত্রিক

দুই। ব্যক্তি চরিত্র মূলক—(ক) বস্তুতান্ত্রিক ও (খ) ভাবতান্ত্রিক

তিন। সামাজিক-গার্হস্থ্য-ট্র্যাজেডি

চার। সামাজিক—(ক) কৃষক জীবন (খ) শ্রমিক জীবন (গ) বুদ্ধিজীবী জীবন (ঘ) জমিদার জীবন (ঙ) পুরোহিত জীবন।

পাঁচ। সামাজিক প্রহসন—(ক) ব্যাঙ্গাত্মক (satire) ও (খ) কৌতুকাত্মক (**Humour**).

উল্লিখিত শ্রেণীবিভাগ লক্ষ্য করলেই দেখা যাবে যে সামাজিক নাটকের প্রধান উপবিভাগ (ক) সমস্যা প্রধান ও (খ) ব্যক্তি চরিত্র প্রধান। অন্যান্য বিভাগ কোনটি রীতিভিত্তিক, কোনটি পরিণামভিত্তিক, কোনটি সমাজশ্রেণীভিত্তিক। সুতরাং সামাজিক নাটকের পরিচয় দেবার সময় প্রথমে নাটকের রসপরিণামের দিকটি বিবেচনা করে অন্যান্য বিশেষ পরিচয়গুলোও উল্লেখ করতে হবে।

সামাজিকত্ব

তবে ঐতিহাসিক নাটকের পক্ষে ঐতিহাসিকত্ব যেমন আবশ্যক বা প্রাণধর্ম, সামাজিক নাটকের পক্ষেও সামাজিকত্ব অবশ্যই আবশ্যক। এই 'সামাজিকত্ব'কে আমরা সংক্ষেপে সমাজ-সমস্যামূলকতা বলতে পারি। সামাজিক নাটকে সমাজের বিধিবিধান যেমন অন্যতম এবং অশরীরী চরিত্রের গুরুত্ব লাভ করে, তেমনি বাস্তবতারই মধ্যে নিহিত থাকে তার জীবনী শক্তিটি। বাস্তবত্ব বলতে অবশ্য এমন কিছু বোঝায় না যে, যে ঘটনা ঘটেছে কেবল তাকেই এবং যথাযথভাবে রূপ দিতে হবে। বাস্তবত্বের তাৎপর্য এই যে রচনায় জীবনের রূপ ও ভাব এমন ভাবে উপস্থাপিত হবে যে তার সম্ভাব্যতা বা ঔচিত্য সম্বন্ধে মনে কোন সন্দেহ জাগবে না, রচনায় যে বিভাব, দেশকাল পরিবেশ এবং পাত্রপাত্রী কল্পিত হবে যে ঘটনা এবং অনুভাবাদি রূপায়িত হবে সবকিছুকেই একটি প্রাকৃতের মায়াঘোর ঘিরে থাকবে, যাতে মনে হবে—যে ঘটনা রূপায়িত হচ্ছে তা যেন সমাজের বাস্তব রূপেরই একটি অংশ। যে নাটকে বাস্তবতার মায়াঘোর যত কম সেই নাটক সামাজিক নাটক হিসাবে তত অসার্থক বা অসম্পূর্ণ।

সামাজিক ও কাল্পনিক

এখানেই—এই বাস্তবতার গুণেই সামাজিক নাটক, কাল্পনিক নাটক থেকে আলাদা। কাল্পনিক ও সামাজিক নাটক উভয়ই পরিকল্পিত বটে (এই বিষয়ে উভয়ের সাদৃশ্য আছে), কিন্তু সামাজিক নাটকে রূপ ও ভাব উভয়েই বাস্তবতা থাকে আর কাল্পনিকে ভাবের বাস্তবতা থাকলেও রূপের বাস্তবতা থাকে না।

কাল্পনিক নাটক

সামাজিক নাটকে যে পরিকল্পনা থাকে তার বাস্তব প্রতিরূপের সম্ভাব্যতা সম্বন্ধে, আমাদের মধ্যে নিশ্চিত ধারণা না থাকলেও সন্দেহ স্থগিত (suspension of disbelief) থাকে, কিন্তু কাল্পনিক নাটকে যে রূপকল্পনা করা হয় তার অবাস্তবতা সম্বন্ধে নিশ্চিত ধারণা নিয়েই আমরা এগিয়ে থাকি এবং সেই রূপের অন্তরালে কোন ভাব বা তত্ত্বের অশরীরী প্রতিনিধিকে খুঁজতে চেষ্টা করি। কাল্পনিক নাটকের দেশকাল পাত্র কেউ-ই প্রকৃত বাস্তব নয় এবং ঘটনাদি যা ঘটে তার সঙ্গে বাস্তব জগতের কোন যোগ বা সাদৃশ্য থাকে না।

ইংরেজিতে বার্নার্ড শ'য়ের অনুকরণে এই ধরনের নাটককে ফ্যান্টাসিয়া (Phantasia) বলা হয়েছে। আমরা এদের 'কাল্পনিক' শ্রেণীভুক্ত করে নিতে পারি।

এই কাল্পনিক বা ফ্যান্টাসিয়া শ্রেণীর নাটকে রূপগত বাস্তবতা না থাকলেও ভাবগত বাস্তবতা থাকতে পারে। রীতির দিক দিয়ে এরা অধিকাংশক্ষেত্রে রূপকধর্মী। অনেক সময় রূপকের আশ্রয়ে এতে জটিল ভাব বা তত্ত্ব (সামাজিক বা আধ্যাত্মিক) প্রকাশ পেয়ে থাকে। রূপের দিক দিয়ে এরা কাল্পনিক থেকেও সামাজিক সমস্যা এবং আধ্যাত্মিক তত্ত্ব প্রকাশ করতে পারে। এই হিসেবে সামাজিক তত্ত্ব বা সমস্যাকে রূপ দেওয়ায় এদের একধরনের সামাজিক যে বলা না যায় এমন নয়। তবে বলা বাহুল্য সাধারণ সামাজিক নাটক বলা চলে না। বলতে হলে রূপক সামাজিক বলাই যুক্তিসংগত। রবীন্দ্রনাথের রক্তকরবী, অচলায়তন, মুক্তধারা প্রভৃতি নাটক এইজাতীয় নাটকের দৃষ্টান্ত। এরা tone বা রসের দিক দিয়ে কোনক্ষেত্রে গুরুগম্ভীর, কোনক্ষেত্রে বা লঘু হাস্যরসাত্মকও হতে পারে। উদ্দেশ্য অনুসারে এর tone বা সুর লঘুগুরু হয়ে থাকে। রক্তকরবীতে সুর গুরুগম্ভীর, অচলায়তনে সুর লঘু।

।। বিষয়বস্তুর বৈশিষ্ট্য অনুসারে শ্রেণীবিভাগ ।।

উৎস বা সংগ্রহস্থলের ভিত্তিতে যেমন এক রকম শ্রেণীবিভাগ কল্পনা করা যায়, বিষয়বস্তুর বৈশিষ্ট্য অনুসারেও তেমনি একরকম শ্রেণীবিভাগ করা যায় এবং করা হয়েও থাকে। এমন কি নাটকের পরিচয় দেওয়ার সময় অনেকক্ষেত্রে বিষয়বস্তুর বৈশিষ্ট্য বা প্রকৃতিকেই অগ্রাধিকার দেওয়া হয়ে থাকে। বার্নার্ড শ' মহাশয়ের নাটকের পরিচয়-নামাটুকু লক্ষ করলেই দেখা যায়, তিনি রোমান্স, ফেব্‌ল্‌, অ্যাড্‌ভেঞ্চার, ফ্যান্টাসিয়া, মেলোড্রামা, ট্র্যাজেডি, হিস্ট্রি কমেডি, ফিলজফি প্রভৃতি পরিচয় চিহ্ন ব্যবহার করেছেন। যাই হোক প্রকৃতির দিক দিয়ে বিষয়বস্তুকে আমরা মোটামুটিভাবে নিম্নলিখিত ভাগে ভাগ করতে পারি।

এক ।।	ধর্মমূলক	Religious [আধ্যাত্মিক—Spiritual.]
দুই ।।	নীতিমূলক—	Ethical
তিন ।।	রাজনীতিমূলক—	Political
চার ।।	অর্থনীতিমূলক—	Economical
পাঁচ ।।	প্রেমমূলক—	Romance
ছয় ।।	দেশপ্রেম মূলক—	Patriotism
সাত ।।	অভিযানমূলক—	Adventure
আট ।।	অপরাধ আবিষ্কারমূলক—	Detective
নয় ।।	বাৎসল্য মূলক—	Affection
দশ ।।	ভক্তিমূলক—	Devotion
এগারো	ষড়যন্ত্রমূলক—	Intrigue
বারো ।।	অপরাধ প্রবণতামূলক—	Crime

।। আয়তন বা অঙ্ক সংখ্যার ভিত্তিতে বিভাগ ।।

আয়তনের ভিত্তিতে নাট্যকে আমরা মোটামুটি তিনভাগে ভাগ করতে পারি। এক মহানাটক, দুই নাটক এবং তিন নাটিকা। আর অংক সংখ্যার ভিত্তিতে তিন ভাগের জায়গায় চার ভাগ করা যায়। মহানাটক, নাটক, নাটিকা ও একাঙ্কিকা। একাঙ্কিকা একহিসাবে নাটিকাই বটে কিন্তু নাটিকায় সর্বক্ষেত্রে একটি অঙ্ক নাও থাকতে পারে বলে ওকে আলাদা করে নেওয়াই বাঞ্ছনীয়।

এক ।। মহানাটক (Epic Drama)

সাহিত্যদর্পণে মহানাটকের সংজ্ঞা দেওয়া হয়েছে—
"এতদেব যদা সর্বৈঃ পতাকাস্থানকৈর্যু তম্
অঙ্কৈশ্চ দশভির্ধীরা মহানাটকমূচিরে ॥"

যে নাটকে সকলপ্রকার (চাররকম) পতাকা থাকে এবং অঙ্কসংখ্যা হয় দশ পণ্ডিতরা তাকে মহানাটক বলেন। বিশেষ লক্ষণীয় অঙ্কসংখ্যাটি। দশাঙ্ক নাটকের আয়তন এবং বিষয়বাহুল্য যে মহাকাব্যের আবহাওয়া—বিশালতা ও মহত্ত্ব—অবশ্যই সৃষ্টি করে এ বিষয়ে কোন সন্দেহ নেই।

নাটকের এই অতিকায় প্রজাতিটি ভারতেই প্রথম দেখা দিয়েছে এবং বালরামায়ণম্ এর আদিম নিদর্শন। প্রতীচ্যদেশে গ্যেটের ফাউষ্ট কে বাদ দিলে ইংলণ্ডেই প্রথম এই অতিকায় বিশাল নাটকের আবির্ভাব ঘটে এবং তা ঘটে বিংশশতকেরই গোড়াতে। টমাস হার্ডির অনভিনেয় মহানাটক 'দি ডাইনাষ্টস্' ই (তিন খণ্ডে সম্পূর্ণ) যেমন প্রথম তেমনি বিশালতায় অদ্বিতীয়। নাটকটিতে দশবছরের ঘটনা তিনখণ্ডে উনিশটি অঙ্কে এবং একশ ত্রিশটি দৃশ্যে উপস্থাপিত। নাটকখানির ভূমিকায় নাট্যকার লিখেছেন—Readers will readily discern too that 'The Dynasts' is intended simply for mental performance and not for the stage. অর্থাৎ পাঠকগণ স্পষ্টতই দেখবেন যে দি ডাইনাষ্টস্ নাটকখানি মঞ্চে অভিনয়ের জন্যে নয়—মানস অভিনয়ের জন্যে। এই উক্তির জন্যে সমালোচকরা নাট্যকারকে ব্যঙ্গ করতে ছাড়েন নি, বলেছেন দৃশ্যকাব্য দৃশ্য নয় বলার মধ্যে যে পরিমাণ স্বতোবিরুদ্ধতা আছে উক্তিটিতে তেমনি স্বতোবিরুদ্ধতাই বর্তমান। আসলে এই জাতীয় নাটক, রূপে নাট্যসাহিত্য হলেও স্বরূপতঃ নাটক নয়। এদের নাট্যাকারে মহাকাব্য বলাই ভালো। বার্ণার্ড শ'য়ের 'ব্যাক টু মেথুসেলা' নাটক সম্বন্ধেও একই কথা প্রযোজ্য। এ. ই. মরগান Tendencies of Modern English Drama নামক গ্রন্থে (পৃঃ ৮৫) নাটকখানির সম্বন্ধে মন্তব্য করতে গিয়ে লিখেছেন—In this play a series of plays if indeed they can be called plays at all……। বার্ণার্ড শ নিজেও স্বীকার করেছেন এই ধরনের নাটকের অভিনয় সাধারণ অভিনয় নয় সুতরাং সাধারণ রঙ্গমঞ্চ এবং সাধারণ দর্শকের জন্যেও নয়।

যাই হোক এই অতিকায় প্রজাতিটির লক্ষণ পর্যালোচনা করতে গেলে দেখা যায়—প্রথমতঃ এতে বহুকালব্যাপী ঘটনাকে রূপ দেওয়া হয়, দ্বিতীয়তঃ গঠনে ঘটনা-ঐক্য থাকে না, নানারকম নিরপেক্ষ ঘটনাকে পরপর উপস্থাপিত করা হয়; ফলে বহু আনুষঙ্গিক ঘটনার ও চরিত্রের সমাবেশ করা হয় এবং নাটকের আয়তনও বিশাল হয়ে পড়ে।

এই প্রজাতিরই ছদ্মরূপী একটি জাতিও দেখা যায়। এরা দেখতে মহানাটক না হলেও স্বরূপতঃ মহানাটকই বটে। এদের অঙ্কসংখ্যা পাঁচ বটে, প্রত্যেক অঙ্কেই দশ বারোটি দৃশ্য যোজনা করা হয় এবং গঠনের দিক দিয়ে অতিকায় মহানাটকের সঙ্গে খুব বেশী পার্থক্য থাকে না।

আমাদের বাঙলা পৌরাণিক ও ঐতিহাসিক নাটকের গঠনে মহানাটকীয় প্রবণতা খুবই বেশী। ক্ষীরোদপ্রসাদের 'ভীষ্ম' নাটকখানি এই জাতীয় মহানাটকের উৎকৃষ্ট উদাহরণ। এতে প্রায় পাঁচ পুরুষ ব্যাপী এক বিরাট জীবনের আদ্যন্ত এবং সবিস্তার উপস্থাপনা করা হয়েছে, ফলে এর আয়তন যেমন বড়, অভিনয়ও তেমনি বহু সময় সাপেক্ষ। এই মহানাটক প্রজাতিটিকে সাধারণ নাটকের ব্যতিক্রম বলেই গ্রহণ করা যেতে পারে।

দুই ॥ নাটক (Play)

সংস্কৃতে 'নাটক' শব্দটি বিশেষ অর্থে প্রযুক্ত। নাটক দশরূপকের অন্যতম—পঞ্চসন্ধিযুক্ত খ্যাতবৃত্তাশ্রয়ী দৃশ্যকাব্য। কিন্তু—

নাটক বলতে বাংলায় মঞ্চে অভিনেয়, সাধারণতঃ গুরুগম্ভীর রসের, চতুরঙ্ক, এবং পঞ্চাঙ্ক নাট্যরচনা বোঝায়। অবশ্য অঙ্কের হিসেবে ত্র্যঙ্ক বা চতুরঙ্ক বা পঞ্চাঙ্ক দৃশ্যকাব্য। নাটকে স্বাভাবিক এবং প্রচলিত অঙ্কসংখ্যা পাঁচ। পঞ্চাঙ্ক বিভাগ রীতি বহুপ্রাচীন (হোরেসের কাল থেকে প্রচলিত বলে ধারণা) কাল থেকে চলে আসছে। উনবিংশ শতাব্দীর শেষপাদে, ইবসেন প্রমুখ নাট্যকারগণের সময়ে নাটকে তিন অঙ্ক রীতি প্রবর্তিত হয়েছে এবং তখন থেকে নাটকের অঙ্কসংখ্যা কমপক্ষে তিন এবং বেশী পক্ষে পাঁচ বলে নির্ধারিত হয়েছে।

তিন ॥ নাটিকা (Playlet)

তিন অঙ্কের কম এবং এক অঙ্কের বেশী এই ধরনের নাট্যকে নাটিকা বলা হয়ে থাকে। অল্পায়তন নাটককেই আমরা সাধারণতঃ নাটিকা বলে থাকি। আয়তনের অল্পতা বা ক্ষুদ্রতা নাটিকার বিলক্ষণ লক্ষণ বলা যেতে পারে। পূর্ণাঙ্গ নাট্য রচনাকে নাটক এবং অপূর্ণাঙ্গ নাট্যকে নাটিকা বলা প্রচলিত রীতি। সংস্কৃত নাট্যশাস্ত্রে নাটিকা পারিভাষিক শব্দ—অষ্টাদশ উপরূপকের অন্যতম—চতুরঙ্কিকা স্ত্রীবহুল বিশেষ ধরনের শৃঙ্গার রসাত্মক দৃশ্যকাব্য অর্থে ব্যবহৃত।

চার ॥ একাঙ্কিকা (One-Act Play)

যেমন মহানাটকের সৃষ্টি ভারতবর্ষে তেমনি একাঙ্ক নাটকেরও প্রথম উদ্ভব হয়েছে ভারতবর্ষেই—এজন্যে ভারত গর্ব অবশ্যই করতে পারে। দশরূপকের মধ্যে

সংস্কৃতে একাঙ্কিকা

এমন কয়েকটি উপজাতি পাওয়া যায় যারা একাঙ্ক। যেমন :— (ক) ভাণ—লীলামধুকর, (খ) ব্যায়োগ—সৌগন্ধিকাহরণম্, (গ) অঙ্ক—শর্মিষ্ঠা-যযাতি, (ঘ) বীথী। আবার উপরূপকের (আঠারো রকম) মধ্যেও, একাঙ্ক রচনার অসদ্ভাব নেই। যেমন—এক—'নাট্যরাসক' (নর্মবতী, বিলাসবতী) দুই—উল্লাপ্য (দেবী-মহাদেবম্), তিন—কাব্য (যাদবোদয়), চার—প্রেঙ্খন (বালিবধ), পাঁচ—রাসক (মেনকাহিতম্), ছয়—শ্রীগদিত (ক্রীড়ারসাতলম্), সাত—বিলাসিকা, আট—হল্লীশ (কেলি রৈবতকম্)।

একাঙ্ক, দ্ব্যঙ্ক, ত্র্যঙ্ক, চতুরঙ্ক, পঞ্চাঙ্ক, সপ্তাঙ্ক, দশাঙ্ক—নানা অঙ্কযুক্ত নাটক ভারতে রচিত হয়েছিল। স্বাভাবিক বিকাশের পথ বৈদেশিক আক্রমণে রুদ্ধ না হলে ভারতের সংস্কৃতাদি নাট্যসাহিত্যের ভাণ্ডার আজ যত শূন্য দেখাচ্ছে তত শূন্য দেখাত না। ভারতের অনেক সম্পদই থেকেও নেই।

য়ুরোপখণ্ডে একাঙ্কিকা প্রথমে দেখা দেয় খুব সম্ভব জার্মানীতে—নাট্যকার ও বিখ্যাত সমালোচক লেসিঙের (Lessing) কলমের মুখে। তাঁর Die Juden (দি জুদ্)

য়ুরোপে প্রথম একাঙ্কিকা

কে (প্রকাশ ১৭৫৪) য়ুরোপের প্রথম একাঙ্কিকা বলা যেতে পারে। তারপর "Little Theatre" আন্দোলনের সঙ্গে একাঙ্কিকা নাটিকা স্বতন্ত্র মর্যাদা পায় ও নাট্যের আসরে প্রতিষ্ঠিত হতে থাকে।*

একাঙ্কিকার বিলক্ষণ লক্ষণ শুধু যে একটি অঙ্কের মধ্যেই আছে তা নয় এর প্রধান লক্ষণ—লক্ষ্যের এককতায় আয়তনের স্বল্পতায় এবং ঘটনার সংক্ষিপ্ততায়। একটি অঙ্কের মধ্যে দৃশ্যের পর দৃশ্যের যোজনা করে পূর্ণাবয়ব নাটক রচনা করলেই একাঙ্কিকা হবে না, একাঙ্কিকা হতে হলে—it can stress but one aspect, character action, background, emotion, of...... । এই কারণেই বলা হয়েছে (D. W. L) "the usual one-act piece is to the play as the short story is to the novel."

পূর্ণাবয়ব উপন্যাসের সঙ্গে ছোটগল্পের যে সম্পর্ক নাটকের সঙ্গে স্বাভাবিক একাঙ্কিকার সেই সম্পর্ক। এই প্রসঙ্গে ক্লেটন হ্যামিল্টন কৃত ছোট গল্পের লক্ষণটি স্মরণ করলে বোঝাবার পক্ষে কিছুটা সুবিধে হতে পারে—লক্ষণটি এই—"The short story aims to produce a single narrative effect with the greatest economy of means that is consistent with the utmost emphasis,"—

* প্যারিসে থিয়েটার (Theatre Libre) ১৮৮৭ ॥ বার্লিনে Frei Buhne ১৮৮৯ ॥ লণ্ডনে—ইণ্ডিপেণ্ডেন্ট থিয়েটার-১৮৯১ ॥ প্যারিসের Theatre De Œuvre—Lugne poe-১৮৯৩ ॥ ডাবলিনে—The Little Theatre—Abbey-১৯০৪ ॥ শিকাগোতে—New Theatre—হালহাউক থিয়েটার ১৯০৬ প্রভৃতি।

ক্রমে জে এম ব্যারি, বার্নার্ড শ', হউপ্টম্যান, ওনিল, গল্‌সোয়ার্দি প্রভৃতি।

অর্থাৎ ছোটগল্পের (ক) উদ্দেশ্য হবে একক, (খ) উপায় হবে খুব সংক্ষিপ্ত এবং (গ) সংবেদনা হবে খুব তীব্র। একাঙ্কিকাতেও লক্ষ্য হবে—অবিমিশ্র অর্থাৎ একক, উপায় হবে অবান্তর-শূন্য ও অপরিহার্যটুকু এবং সংবেদনা হবে তীব্রসংবাদী। এই কারণেই একাঙ্কিকাতে পরিস্থিতিকে চরম উদ্দীপক করতে হয়, চরিত্রকে করতে হয় একাধারে ব্যক্তি এবং প্রতিনিধি (individual and typical) এবং অসাধারণ অবস্থার সম্মুখীন অসাধারণ ব্যক্তি; চরিত্রের বিকাশ দেখাবার সুযোগ থাকে না বলে চরিত্রের প্রকাশ (portrayal) মুখ্য উদ্দেশ্য হয়। আর অল্পের মধ্যে জীবন সত্যের গভীর ব্যঞ্জনা সৃষ্টি লক্ষ্য হয়ে থাকে। পরিস্থিতি, চরিত্র, সংবেদনা, উদ্দেশ্য প্রভৃতি বিষয়ে যে একাঙ্কিকা উল্লিখিত আদর্শের যত নিকটবর্তী হয় তা তত প্রশংসনীয় সৃষ্টি আর যা যত দূরবর্তী তা তত দূষ্য।

॥ গঠনরীতির ভিত্তিতে শ্রেণীবিভাগ ॥

গঠনরীতির ভিত্তিতে নাট্যকে সাধারণত দুই শ্রেণীতে ভাগ করা হয়ে থাকে। প্রথমতঃ ক্লাসিকাল, দ্বিতীয়তঃ রোমান্টিক। আজ আর শ্রেণীবিভাগের কোন গুরুত্ব নেই। যাই হোক ক্লাসিকাল গঠনের নাটক বলতে সেইসব নাটককেই বোঝায় যাতে ঐক্যবিধি (unities)—ঘটনা-ঐক্য (unity of action) কালঐক্য (unity of time) স্থান-ঐক্য (unity of place) প্রভৃতি বিধি মানা হয়, অন্ততঃ কাল-ঐক্য মানা হোক বা না হোক ঘটনা-ঐক্য অবশ্যই রক্ষা করা হয় এবং ঘটনা-ঐক্যের যে ব্যাখ্যা এরিস্টটল করেছেন সেই ব্যাখ্যাকে শিরোধার্য করা হয়। অর্থাৎ কাহিনীতে—

ক্লাসিকাল বলতে কি বোঝায়

double theme এবং 'double thread' বর্জন করা হয়। মোটকথা উপকাহিনীযুক্ত কাহিনী, একাধারে হাস্য ও করুণরসের সমাবেশ, দুটি কাহিনীকে পর্যায়ক্রমে রূপ দেওয়া (double theme) বা উদ্দেশ্যে বাহুল্য ক্লাসিক লক্ষণের বিপরীত। তবে একথাও মনে রাখা দরকার যে ক্লাসিকাল শব্দটি নানা অর্থে প্রযুক্ত এবং ক্লাসিকাল বলতে প্রাচীন গ্রীসের নাটকরচনারীতির সবটা বোঝায় না।* এরিস্টটলের পোয়েটিক্‌স্ পাঠ করলেই দেখা

* জনৈক লাতিন লেখক খৃষ্টীয় দ্বিতীয় শতকে Aulus Gallius প্রথমে তাঁর গ্রন্থে (Noctes Atticœ) রচনাকে এইভাবে দুভাগে ভাগ করতে চেষ্টা করেন। এক শ্রেণীকে তিনি বলেন Scriptor Classicus—অভিজাত লেখক, মুষ্টিমের বিশিষ্টের লেখক এবং অন্যশ্রেণীকে বলেন Scriptor Proletarius—দশের লেখক। মধ্যযুগে এবং রেনেসাঁসে শব্দটির বিকৃত অর্থে বিশ্ববিদ্যালয়ে অবশ্যপাঠ্য গ্রন্থ ও গ্রন্থকার এই অর্থে ব্যবহৃত হয়, তারপর শব্দটি গ্রীক-রোমান শ্রেষ্ঠ সাহিত্য অর্থে প্রযুক্ত হয়। শব্দটি মোটামুটি নিম্নলিখিত অর্থে ব্যবহৃত হয়েছে—

এক ॥ অভিজাত শ্রেণীর রচনা (অপ্রচলিত)।
দুই ॥ যে সব লেখকের রচনা চিরন্তন সমাদরের সামগ্রী।
তিন ॥ গ্রীস-রোমের শ্রেষ্ঠ রচনা।
চার ॥ সেই যুগের বিশেষণ হিসেবে যে যুগ প্রাচীন শ্রেষ্ঠ গ্রন্থকারদের মত গ্রন্থাদি সৃষ্টি করেছে (প্রাচীন-অনুবর্তী রচনা)।
পাঁচ ॥ সনাতন আদর্শ রচনা।

যায়, এরিস্টটলের পূর্ববর্তী এবং সমসাময়িক নাট্যকারগণের কেউ কেউ double theme এর বা double thread এর প্লটকেই বেশী প্রশংসা করেছেন এবং এইরকম গঠনের নাটক রচনা করেছেন। সুতরাং ক্লাসিকাল রীতি মাত্রেই প্রাচীন গ্রীক নাটকের রীতি বলা যুক্তিযুক্ত নয়। আসলে ক্লাসিকাল কথাটিকে প্রাচীন গ্রীসের সুবিখ্যাত নাট্যকারদের সার্থক নাটকগুলোর রচনারীতি এবং এরিস্টটল যে রীতিকে সূত্রবদ্ধ করেছেন সেই রীতি বোঝাতেই প্রযুক্ত হয়ে থাকে। এই অর্থ থেকেই ক্রমে 'প্রাচীন রীতির প্রতি নিষ্ঠা,' শ্রেষ্ঠ রচনার অনুবর্তী প্রভৃতি অর্থে তা সম্প্রসারিত হয়েছে।

সুতরাং গঠনে ক্লাসিকাল একথা বললে এই কথাই বোঝাবে যে নাটকখানি বিশেষতঃ এরিস্টটল-নির্দেশিত সূত্র অনুসারে গঠিত হয়েছে এবং সামান্যতঃ নাটকে রসের ভাবশুদ্ধি, ঘটনা-ঐক্য প্রভৃতি অক্ষুণ্ণ রাখা হয়েছে।

অন্যপক্ষে রোমান্টিক গঠন বলতে নির্দিষ্টভাবে উপধারাযুক্ত কাহিনী (plot), কাহিনীতে নানারসের সমাবেশ (হাস্য ও করুণ রসকে একাধারে স্থান দেওয়া) এবং প্রথা অপেক্ষা সত্য বা অভিজ্ঞতার অনুসরণ করে চরিত্রাদি সৃষ্টি করা বোঝায়। রোমান্টিক শব্দের ব্যুৎপত্তিগত অর্থ—like a romance—রোমান্সের মত। সম্ভবতঃ এই কারণেই শব্দটির অর্থ নানা ঝোঁকের ফলে নানা রূপ পরিগ্রহ করেছে। রোমান্সের কাল্পনিকতা, ভাববিহ্বলতা, সুমধুর ভাবসংবেদনা (agreeably melancholy) গঠন-শিথিলতা, রোমান্টিক শব্দের তাৎপর্যের মধ্যে মিশে থাকবে এইটাই স্বাভাবিক। শব্দটির অর্থের ইতিহাস পর্যবেক্ষণ করলেও দেখা যায় প্রথমে কাল্পনিকতা, পরে ভাববিহ্বল বেদনামূর্চ্ছনা, গঠন-শিথিল ও প্রথাবন্ধনহীন প্রভৃতি অর্থে ব্যবহৃত হয়েছে। 'ক্লাসিকালের বিপরীত' এই ধরনের অর্থে প্রথমতঃ শব্দটি জার্মানীতে ব্যবহৃত হয় এবং হয় শ্লেগেলের 'এ্যাথেনেউম' (১৭৯৮—১৮০০)-এ। Mme de Stael—শ্লেগেলের সংস্পর্শে এসে শব্দটিকে এই অর্থে ফরাসীদেশে প্রচার করেন এবং শ্লেগেলের 'Dramatic Art and Literature' নামক বিখ্যাত গ্রন্থের অনুবাদের ফলে (ইংরেজী অনুবাদের প্রকাশ ১৮১৫ খৃষ্টাব্দে) ক্লাসিকালের বিপরীত অর্থে রোমান্টিক শব্দটি সুপ্রচারিত হয়। কিন্তু রোমান্টিসিজমের লক্ষণ সুনির্দিষ্ট হওয়া দূরে থাকুক ১৮৩৯ খৃষ্টাব্দের মধ্যেই লক্ষণে এত রকমারি মত দেখা দেয় যে Musset ব্যঙ্গ করতে বাধ্য হন। অবশ্য ব্যঙ্গ করেও মত বৈচিত্র্য বন্ধ করা যায়নি।

যাই হোক শেষপর্যন্ত রচনারীতিতে (expression) রোমান্টিকতার অর্থ দাঁড়ায় —freedom from rules and conventions······spontaneity and lyricism (D. W. L)।* কিন্তু 'গঠন রীতিতে রোমান্টিক' বলতে বিশেষতঃ শিথিলবন্ধ, উপকাহিনী যুক্ত ও রসবিচিত্র নাটক বোঝায় অধিকন্তু রোমান্টিসিজমের reverie, vagueness প্রভৃতি রূপটি আধুনিক কবিতার মধ্যে যে ভাবে ফুটে উঠেছে,

* "In expression Romanticism proclaims freedom from rules and conventions, emphasizes, spontaneity and lyricism and tends reverie, vagueness synaesthesia an overlapping of the functions of the art."

নাটকের মাধ্যমেও ব্যক্ত হয়েছে, রূপক সাংকেতিক প্রভৃতি impressionist নাটকের মধ্যে রোমান্টিসিজমের স্বপ্নালুতা, অসংলগ্নতা, অস্পষ্টতা, আবেশবিভোরতার প্রবৃত্তিগুলো অদ্ভুতভাবে আত্মপ্রকাশ করেছে। স্ট্রিণ্ডবার্গের "play of the unconscious or Dreamplay",—সংক্ষেপে Subjective Theatre এর মধ্যে রোমান্টিসিজমেরই বহুরূপী লীলার অভিব্যক্তি দেখা যায়। Expressionism প্রভাবিত রচনাতেও—যদিও 'subjective impression' সৃষ্টির প্রবণতা থাকে না, 'objective impression'—সৃষ্টির দিকেই ঝোঁক বেশী থাকে তবু ideal abstraction of typical forms এর দিকেই একমাত্র লক্ষ্য থাকে বলে ক্লাসিসিজমের চেয়ে তাতে রোমান্টিসিজমের ধর্মই বেশী। অধ্যাপক নিকল বলেন—while the impressionists are the best descendants of the romantic poets, the expressionists belong to modern classicism. (World Drama P. 795)। রোম্যান্টিক গঠনে শৈথিল্যের মাত্রা অনেক সময় বেড়ে যাবার আশঙ্কা থাকে আর বেড়ে যায়ও। শৈথিল্য নাটককে একদিকে যেমন মহানাটকধর্মিতার দিকে নিয়ে যায়, অন্যদিকে—কতকগুলো শিথিল গ্রন্থি 'দৃশ্যাবলী'তে নাটককে পরিণত করে দেয়।

॥ রচনাবন্ধের ভিত্তিতে শ্রেণীবিভাগ ॥

রচনাবন্ধের ভিত্তিতে নাটককে তিনশ্রেণীতে ভাগ করা যায়—প্রথমতঃ পদ্য নাটক, দ্বিতীয়তঃ পদ্য-গদ্য নাটক, তৃতীয়তঃ গদ্য নাটক। রচনাবন্ধের এই বিবর্তনের পেছনে সমাজের বিবর্তনের ঐতিহাসিক পটভূমি রয়েছে যা আমাদের অনেকেরই চোখে পড়ে না, আর পড়ে না বলেই ক্রমবিবর্তনের কারণটিও সবসময়ে আমরা ধরে উঠতে পারি না। কেন কাব্যের আদিম রূপ—সামাজিক আবেগের স্বাভাবিক আদিম প্রকাশের রূপ—'গান' আর কেনই বা প্রাচীন সাহিত্যে ছন্দের প্রাধান্য—আর আধুনিককালে গদ্যের এত প্রাধান্য কেন তা বুঝতে পারলেই প্রাচীন নাটক পদ্যময় বা গদ্য-পদ্যময় আর আধুনিক নাটকে গদ্যের প্রাধান্যের কারণ সম্যক উপলব্ধি করা যাবে। পদ্য ও গদ্য কথা দুটির মধ্যে তাদের পরিচয় রয়েছে। পদ্য যা পদবন্ধে রচিত, ছন্দোবদ্ধ আর গদ্য—যা আলাপবন্ধে রচিত কথাবলার মত যা বলা। পদ্যে আবেগময় প্রকাশ, গদ্যে প্রয়োজনের আলাপ। যেখানে আবেগ সেখানেই ছন্দ, সেখানেই পদবন্ধন—যেখানে আলাপ, সেখানেই কথ্যভাষা, সেখানেই মুক্তপদী গতি।

শ্রব্যকাব্যে—যে কাব্যে জীবনের বা ভাবের বর্ণনা—ভাবসঞ্চারের জন্যে ছন্দের যে উপযোগিতা আছে তা সহজেই অনুমেয়। কিন্তু দৃশ্যকাব্য জীবনের প্রত্যক্ষ উপস্থাপনা—লোকবৃত্তানুকরণ—তাতে জীবনকে বর্ণনা করা হয় না, জীবনকে সাক্ষাৎ ভাবে প্রদর্শিত করা হয়। এই কারণেই তাতে গদ্যের একটা স্বাভাবিক চাহিদা আছে। স্বভাবতই লোকবৃত্তের উপস্থাপনা যত যথাযথ হবে ততই তা গদ্যময় হবে। কিন্তু দৃশ্যকাব্যের অর্থাৎ নাটকের এই স্বাভাবিক প্রবণতা থাকা সত্ত্বেও প্রাচীন

নাটকের অধিকাংশই পদ্য-নাটক আর বাকীগুলো পদ্য-গদ্যময় (গদ্য-পদ্যময় কাব্য হল চম্পূকাব্য) কারণ ছন্দই তখন প্রকাশের প্রচলিত রীতি এবং কাব্যরচনা বলতে সাধারণতঃ ছন্দোবদ্ধ রচনাই বোঝায়। কবিযশঃপ্রার্থীর কামনা তখন জীবন কাহিনীকে আশ্রয় করে কল্পনা বৈভব ও অর্থগৌরব সৃষ্টির কৃতিত্ব দেখান। যে সমস্ত বিষয় পৌরাণিক বা ঐতিহাসিক তার তো কথাই নেই যা অতি সমসাময়িক তাও সম্পূর্ণ গদ্যময় হয়নি। যাই হোক বিষয়বস্তু পৌরাণিক ও ঐতিহাসিক স্তর থেকে যত সামাজিক স্তরে নেমে এসেছে নাটক তত গদ্যময় হতে বাধ্য হয়েছে, অবশ্য ঔচিত্যের চাপেই তা হয়েছে। যত বাস্তবানুগত্যের চেতনা স্পষ্ট ও বলবান হয়েছে, তত ঔচিত্যের চাহিদাও ব্যাপকতর হয়েছে অর্থাৎ চরিত্রের আচরণ-ঔচিত্যেই চাহিদা শেষ হয়নি— ভাবে ভাষায় অর্থাৎ সর্বতোভাবে আমরা চরিত্রকে উচিত দেখতে চেয়েছি। এই চাহিদার ফলেই নাটকের স্বাভাবিক রচনা গদ্যময় হয়েছে।

অন্যান্যক্ষেত্রের মত এক্ষেত্রেও যে মতভেদ না আছে এমন নয়। কাব্যের ভাষাই যে নাটকের সার্থক মাধ্যম এই বিষয়টি প্রমাণ করবার জন্যে ল্যাস্‌লি এবারক্রোম্বি The function of poetry in Drama (১৯১২, Poetry Review পত্রিকায় লিখিত) প্রবন্ধে উল্লেখযোগ্য প্রচেষ্টা করেছেন। প্রথমেই তিনি পদ্য নাটক গদ্য নাটকের অসম্পূর্ণ সংজ্ঞার প্রতি দৃষ্টি আকর্ষণ করেছেন এবং বলেছেন—গদ্যে লেখা নাটক গদ্য নাটক আর পদ্যে লেখা নাটক পদ্য নাটক এরকম লক্ষণ-নির্দেশ যথেষ্ট নয়। এটা বাহ্যলক্ষণ। ছন্দোভেদ গভীরতর একটি ভেদেরই বহির্লক্ষণমাত্র। তিনি বলেন —"We must be clear then, that a poetic play is not a play that might have been written in prose but happens to be written in poetry." খাঁটি কাব্যিক নাটক স্বভাবতই ছন্দোময় হয়ে ওঠে কারণ কাব্যিক নাটকের পাত্রপাত্রী খুব সাধারণ ব্যক্তি নয়, তারা সহজেই ভাব-স্ফীত বলে তাদের কথাবার্তাও আবেগস্পন্দিত—ফলে "the shifting common talking become formalized into regular metre—fall into metre, in fact, as naturally as blood-flow goes in beats"

এবারক্রোম্বির বিশেষ অভিমত এই যে, অনুকরণই যদি নাটকের উদ্দেশ্য হয়ে থাকে তাহলে 'Poetry play does better than the prose play'। গদ্যে বাহ্য অনুকরণটুকুই সম্ভব, অন্তরকে সম্পূর্ণ প্রকাশ করতে হলে কাব্যের তথা পদ্যের আশ্রয় নিতেই হবে। কাব্যের উদ্দেশ্য—Spiritual reality কে রূপ দেওয়া—সংক্ষেপে emotional reality কে রূপ দেওয়া। গদ্য নাটক "concentrates its immitation on the outermost reality and the second on the innermost." (নাটকের সংজ্ঞাবিচার অধ্যায় দ্রষ্টব্য)। বিখ্যাত সমালোচক কবি T. S. Elliot মহাশয় নাটকে ছন্দের পুনঃ প্রতিষ্ঠার চেষ্টা করেছেন—প্রবন্ধে ও নিজের নাটকেও। তবে শেষপর্যন্ত Drama and Poetry গ্রন্থে স্বীকার করতে বাধ্য হয়েছেন (কাব্যিক নাটক)—পদ্যনাটক এযুগে প্রচলিত করা দুঃসাধ্য ব্যাপার। একমাত্র শেক্সপীয়ারের

মত প্রতিভাসম্পন্ন ব্যক্তিই, যিনি কবিত্ব ও নাটকীয় হৃদয়াবেগের মধ্যে বিস্ময়কর সামঞ্জস্য বা মিলন ঘটাতে পারবেন তিনিই পদ্যনাটক লিখে প্রতিষ্ঠা অর্জন করতে পারবেন। তিনি নিজেও যে ব্যর্থকাম হয়েছেন তা স্পষ্টভাষায় স্বীকার করেছেন।

আমেরিকায় ম্যাক্সোয়েল এণ্ডারসন—(Winterset), আর্চিবোল্ড ম্যাকলিশ্ (Panic—১৯৩৫) এডনা, সেণ্ট ভিনসেণ্ট মিল্লে প্রভৃতি, ইংলণ্ডে ডানসেনী, ফ্লেকার, বট্মলি, এবারক্রোম্বি, টি. এস. ইলিয়ট (Murder in Cathedral) লুই ম্যাকনিস্ (Out of Picture—১৯৩৭) ষ্টিফেন স্পেণ্ডার (The Trial of a Judge—১৯৩৮) প্রভৃতি শিল্পী পদ্যনাটককে পুনরুজ্জীবিত করতে চেয়েছেন। তবে গদ্য প্রবণতার চাপে এই চেষ্টার বেগও মিলিয়ে গেছে বলা যায়। অবস্থা দাঁড়িয়েছে এই যে পৌরাণিক ও কল্প-ঐতিহাসিক কাহিনীর এবং তত্ত্বের রূপক উপস্থাপনায় পদ্য কিছুটা চললেও চলতে পারে, কিন্তু সামাজিক নাটকের উপস্থাপনায় পদ্যের দিন একেবারেই ফুরিয়েছে।

॥ উপস্থাপনা রীতির ভিত্তিতে শ্রেণীবিভাগ ॥

উপস্থাপনা রীতির ভিত্তিতে রচনাকে আমরা সামান্যতঃ নিম্নলিখিত শ্রেণীতে ভাগ করতে পারি—প্রথমতঃ বাস্তবিক (Realistic), দ্বিতীয়তঃ রোমাণ্টিক বা ভাবতান্ত্রিক, তৃতীয়তঃ রূপক (Allegorical) ও সাংকেতিক (Symbolical)। আদর্শবাদিতা (Idealism) এবং সাংকেতিকতা (Symbolism) উল্লিখিত তিনটি শ্রেণীর সকলের মধ্যেই থাকতে পারে, যদিও রোমাণ্টিক এবং রূপক নাটকের সঙ্গেই তাদের সম্ভাব বেশী।

এক ॥ বাস্তবিক উপস্থাপনা (Realistic Representation)

বাস্তবিক নাটক বলতে সেই শ্রেণীর নাটক বোঝায় যাতে দেশ-কাল-পাত্র ঘটনা প্রভৃতির ঔচিত্য এমন পরিপাটিরূপে রক্ষা করা হয় যে ব্যক্তি ও ঘটনাকে কৃত্রিম বা কাল্পনিক বলে একটুও সন্দেহ হয় না, মনে হয় মূল ঘটনাটিকে যেন লেখক ঘটনা যেমনটি আছে তেমনটি উপস্থাপিত করেছেন। Bliss Perry উপন্যাস সম্পর্কে যা বলেছেন তা উদ্ধৃত করে লক্ষণটি আরও স্পষ্ট করা যেতে পারে। তিনি লিখেছেন,—Realistic fiction is that which does not shrink from the common place or from the unpleasant in its effort to depict things as they are, life as it is—আসলে বিষয়ের যথাযথ উপস্থাপনা, জীবনকে যেভাবে দেখা সেইভাবে রূপ দেওয়া বাস্তবিকতার বড় লক্ষণ। রচনায় এই লক্ষণটি যত প্রকাশ পায়, তত রচয়িতা রচনার নেপথ্যে সরে যান এবং রচনা নৈর্ব্যক্তিকতার ও নিরনুরঞ্জনত্বের মহিমা লাভ করে,—যেন অপৌরুষেয় হয়ে ওঠে। যে রচনায় এই অনুরঞ্জনের লেশ যত কম এবং বাস্তবতার বোধ যত বেশী পরিমাণে তৃপ্ত, সেই রচনা তত বাস্তবিক। অবশ্য একথা ভুলে গেলে চলবে না যে কোন রচনাই বাস্তবের ফটোগ্রাফি নয়—প্রত্যেক রচনাই পরিকল্পিত অর্থাৎ গ্রহণ-বর্জন-উদ্ভাবনাদির সাহায্যে নিষ্পন্ন হয়ে থাকে।

সুতরাং সেই হিসেবে প্রত্যেক রচনাই একটি বিশেষ আদর্শের ছাঁচে ঢালা অর্থাৎ আরোপিত রূপ। কিন্তু তবু যথাযথ বোধ যেখানে সহজেই পরিতৃপ্ত হয়—সেই উপস্থাপনাকেই আমরা 'বাস্তবিক' বলে থাকি।

দুই ॥ রোমান্টিক বা ভাবতান্ত্রিক উপস্থাপনা

আর যে উপস্থাপনায়, উপস্থাপিত রূপটির বাঁধুনিতে তেমন একটি বাস্তবিকতার মায়া সৃষ্টি হয় না, দেশ-কাল-পাত্র-ঘটনার নিখুঁত সঙ্গতির চেয়ে ভাব ও রসাবেশের চমৎকারিত্ব সৃষ্টির ঝোঁকটিই স্পষ্টভাবে প্রকাশ পায়, তাকে বলা হয়—রোমান্টিক বা ভাবতান্ত্রিক উপস্থাপনা। বাস্তবিক উপস্থাপনায় ভাব ও রূপ এমন ওতপ্রোতভাবে জড়িয়ে থাকে—একে অন্যের সঙ্গে এমন ভাবে মিশে থাকে যে দেখলেই মনে হয় যে জীবনের রূপ সামনে ধরেই কবি যেন সেই রূপের স্বরূপদর্শন করছেন। সৃষ্টিটুকু যেন একটি 'Percept' বিশেষ। ভাবতান্ত্রিক উপস্থাপনায় ভাব ও রূপের যোগ এত ওতপ্রোত নয়। এখানেও রূপের একটি স্বতন্ত্র মর্যাদা আছে তবে রূপের হৃদ্দেশে যে অন্তর্যামী 'ভাব' (concept) বিরাজ করে সেই ভাবের চোখমুখও এখানে মাঝে মাঝে প্রকটিত হয়—রূপের পিছনকার ভাবের পটভূমিটি অস্পষ্টভাবে প্রকাশ পায়। ভাবতান্ত্রিক উপস্থাপনায় রূপটি যেন একটি বিশেষ ভাবের বা আদর্শের দৃষ্টান্তকল্প। এতে রূপের সাক্ষাৎকার নয়, রূপের উদ্দেশ্যমূলক পরিকল্পনা, রূপের উৎকলন নয়, রূপের সংকলন স্পষ্টাকারে প্রতিভাত হয়। বস্তুত বাস্তবিক উপস্থাপনার সঙ্গে রোমান্টিক বা ভাবতান্ত্রিক উপস্থাপনার পার্থক্য—বাস্তবিকতার অর্থাৎ দেশকালের পরিবেশাদির সঙ্গে পাত্র-পাত্রীর ও ঘটনার সুসঙ্গতির এবং দেশ-কাল-পাত্র-ঘটনাদির ঔচিত্যের মাত্রার তারতম্যের পার্থক্য। বাস্তবতা বা ঔচিত্যের কেন্দ্র থেকে উপাদানগুলো যত দূরে সরে যায়, মাটির সঙ্গে, বাস্তব সমাজের সঙ্গে যোগাযোগ যত শিথিল হয়ে পড়ে ততই রচনা 'আকাশস্থ' হতে থাকে এবং রচনার মধ্যে একটা অবাস্তবতার ছায়া ফুটে ওঠে। তবে বাস্তবিকতার ধারণা আপেক্ষিক এবং সেই কারণেই বাস্তবিক উপস্থাপনার এবং ভাবতান্ত্রিক উপস্থাপনার সীমারেখা সুনির্দিষ্ট ভাবে এঁকে দেওয়া সম্ভব নয়। একের কাছে যা বস্তুতান্ত্রিক বা বাস্তবিক উপস্থাপনা, অন্যের কাছে তা ভাবতান্ত্রিক উপস্থাপনা বলে মনে হতে পারে। বিখ্যাত নাট্যকার ইবসেনের A Doll's House এর কথাই ধরা যেতে পারে। কারও কাছে নোরা স্বাভাবিক, কারো চোখে নোরা সম্পূর্ণ অস্বাভাবিক বা ভাবতান্ত্রিক।

তিন ॥ রূপক উপস্থাপনা

প্রত্যেক সৃষ্টিই এক হিসেবে রূপক অর্থাৎ রূপের আরোপ বটে কিন্তু রূপক শব্দটিকে আমরা এই ব্যাপক অর্থে ব্যবহার করি না। রূপক সৃষ্টি বলতে আমরা বুঝি বিশেষ ধরনের একরূপ রচনা যাতে কাহিনী, অর্থাৎ পরিস্থিতি, ঘটনা, চরিত্র প্রভৃতি উপায় বা উপলক্ষ্য মাত্র, এবং লক্ষ্য হচ্ছে কোন ভাব বা তত্ত্ব। রূপকে রূপের

উপযোগিতামাত্র সেইটুকু, যেটুকু ভাবের বা তত্ত্বের অভিব্যঞ্জনার জন্যে আবশ্যক—তাতে আপাত একটি কাহিনীরূপের মধ্যে গভীর কোন ভাব বা তত্ত্বকে অঙ্গ দেওয়ার চেষ্টা করা হয় এবং আপাত কাহিনীটির সমান্তরালভাবে অন্তর্নিহিত ভাবার্থটিকে অভিব্যক্ত করা হয়। ভাব ও রূপের সংযোগের দিক দিয়ে বলতে গেলে—যেখানে বাস্তবিক উপস্থাপনায় ভাব ও রূপ সমান মর্যাদায় প্রতিষ্ঠিত এবং ভাবতান্ত্রিক উপস্থাপনায় রূপ কিছুটা গুণীভূত সেখানে রূপকে রূপ একেবারেই গৌণ বা অত্যন্ত তিরস্কৃত। রূপ এখানে ভাবের বাস্তবরূপ নয়, কল্পরূপ, দেশ-কাল ও কার্য-কারণের নিয়মবহির্ভূত রূপের আদর্শ বা কল্পনামাত্র। তবে রূপকে রূপের একটা আপাত-লৌকিকতা থাকে বটে আর তা থাকে বলেই তার নিজস্ব একটি রসরূপও থাকে, কিন্তু রূপকে রূপের ওই লৌকিকতা ও রসময়তা বড় কথা নয়,—বড় কথা অন্তরালবর্তী ভাব-শরীরটি, তত্ত্বরসটি। আসলকথা রূপক উপস্থাপনায় পরিস্থিতি, ঘটনা, চরিত্রের সঙ্গতি ও বাস্তবতা এহ বাহ্য—একমাত্র লক্ষ্য উল্লিখিত উপাদানের বা আদর্শরূপের সাহায্যে (সংকেতের সাহায্যেও) ভাব বা তত্ত্বকে দৃশ্য করে তোলা—উদাহৃত করা। যেখানেই এই রীতি অবলম্বিত হয়, সেখানেই রচনাকে সাধারণভাবে রূপক বলা যায়। রূপ যেখানে আদর্শায়িত হোতে হোতে একেবারে ভাবাদর্শের সংকেতমাত্রে পর্যবসিত হয়, সেখানেই রূপ খাঁটি রূপকে পরিণত হয়ে যায়।

রূপকের ইংরাজী প্রতিশব্দ ধরা হয় Allegory। শব্দটির ব্যুৎপত্তিগত অর্থ—to speak other (গ্রীক)—এক বোঝাতে অন্য বলা। অলঙ্কারশাস্ত্রে সংজ্ঞা দেওয়া হয়েছে—"A trope in which a second meaning is to be read beneath and concurrent with the surface story"—কাল্পনিক গল্প বা নাটকের (Phantasia) সঙ্গে রূপকের মূল পার্থক্য এই ভিন্ন অর্থদ্যোতনার মধ্যে। নিছক কাল্পনিক সৃষ্টিতে কোন নিগূঢ় অর্থ দ্যোতিত হয় না; কল্পনাশক্তির নিছক খেলাতেই তা পর্যবসিত হয় আর রূপক সৃষ্টিতে কল্পনার রূপরেখা থেকে গভীর অর্থের ব্যঞ্জনা বিচ্ছুরিত হয়ে থাকে, কল্পনা একটা নিগূঢ় অর্থের উদ্দেশ্যকে কেন্দ্র করে বিকশিত হয়। কোনো রূপকে দ্বিতীয় বা অন্তর্নিহিত অর্থটি আপাত কাহিনীর অন্তরালে সম্পূর্ণভাবে আত্মগোপন করে থাকে—অর্থাৎ বাইরের কাহিনী পড়ে ভেতরের অর্থকে সহজে আবিষ্কার করা যায় না। আবার কোনো কোনো রূপকে অন্তর্নিহিত অর্থটি কাহিনীর গতির মধ্যেই এভাবে সেভাবে উঁকি ঝুঁকি মেরে থাকে—অন্তর্নিহিত অর্থের ইশারা ফুটে ওঠে। এই রূপককে অলঙ্কার শাস্ত্রে মিশ্ররূপক (Mixed Allegory) বলা হয়েছে।

প্রশ্ন, কেন উপস্থাপনা রূপকাশ্রয়ী হয়? নিশ্চয়ই এমন কোন বাধা উপস্থিত হয় যা অতিক্রম করতে না পেরেই কবি রূপকের আশ্রয় নেন। কথাটি সত্য। রূপক-প্রবণতা তখনই দেখা যায় যখন কবি তাঁর উপলব্ধ ভাবকে বাস্তবের প্রতিরূপ করে তোলার সুযোগ পান না বা সুযোগ থাকলেও বাস্তবিক রূপ দেওয়ার পথে সামাজিক বাধা নিষেধের বাধা দেখা দেয়। যে তত্ত্ব বাস্তবরূপে অনভিব্যক্ত, যে ধারণা (Idea) সম্পূর্ণ

রূপে বাস্তব পরিস্থিতির পটভূমিকায় রূপায়িত করা সম্ভব নয়, সেই তত্ত্বকে বা সেই ধারণাকে রূপ দিতে হলে রূপকের আশ্রয় না নিয়ে উপায় নেই। এমন ক্ষেত্রে এক মাত্র রূপকই উপস্থাপনার উপযুক্ত মাধ্যম। অনির্বচনীয়কে, অরূপকে, অবাঙ্-মনসোগোচরকে—বাক্‌মনের গোচরীভূত করতে হলে যেমন রূপকের শরণ না নিয়ে উপায় নেই তেমনি যে ধারণা একটি তত্ত্বসার-বিশেষ, যাকে মস্তিষ্কে স্থান দেওয়া সহজ হলেও, বাস্তব বিভাব-অনুভাবের রূপে বাইরে অকৃত্রিমভাবে স্থান করে দেওয়া সম্ভব নয়, সেখানেও রূপকই সহজ ও স্বাভাবিক মাধ্যম। তবে রূপকের মধ্যেও স্তরভেদ আছে। প্রথমস্তরে রূপক,—বাস্তবিক ঘটনার বা প্রচলিত নীতির বা ধারণারই আরোপিত রূপ —W. B. Yeats এর ভাষায় "One of many possible representation of an embodied thing or familiar principle..... "। দ্বিতীয় স্তরে রূপক কোন অপরাতত্ত্বের পরিকল্পিত আরোপ এবং উর্ধ্বস্তরে রূপক অপরানুভূতি বা অরূপকে রূপের মাধ্যমে আভাষে ইঙ্গিতে বোঝাবার চেষ্টা। প্রথম স্তরের রূপকে সংকেত (Symbol) ব্যবহারের প্রয়োজন তেমন থাকে না। দ্বিতীয়স্তরে, সংকেতের প্রয়োগের সাহায্যে অব্যক্ত ও অদৃশ্য ধর্মগুলো ব্যক্ত ও দৃশ্য করা হয়। তৃতীয় স্তরে সংকেতের প্রয়োগ আরো অপরিহার্য। সংকেত ছাড়া এই স্তরের রূপক কল্পনা করা যায় না। দ্বিতীয় ও তৃতীয় স্তরের রূপক নাটকেই আমরা 'প্রাধান্যাৎ ব্যপদেশঃ—সূত্রানুসারে সাংকেতিক নাটক' আখ্যা দিয়ে থাকি। সংকেত এই নাটকে মুখ্য অংশ গ্রহণ করে বলেই একে আমরা সাংকেতিক-রূপক-নাট্য বলতে পারি।

রূপক ও সাংকেতিক সাহিত্যের মধ্যে পার্থক্য নির্দেশ করার চেষ্টা অনেকেই করেছেন, তবে সেই চেষ্টা যে সর্বতোভাবে সন্তোষজনক হয়েছে একথা বলা চলে না। প্রথমতঃ কবি ইয়েট্‌সের সিদ্ধান্তটি বিচার করা যাক্। ইয়েট্‌সের সিদ্ধান্ত—A symbol is indeed the possible expression of some invisible essence, a transparent lamp about a spiritual flame ; while allegory is one of many possible representation of an embodied thing or familiar principle—the one is revelation, the other an amusement ......symbolism said things, which could not be said so perfectly in any other way, needed but a right instinct for its understanding, while Allegory said things which could be said as well or better in another way and needed a right knowledge for its understanding—(Ideas of Good and Evil)।

বস্তুতঃ সংকেত অরূপসত্তার সম্ভাব্যরূপ—আধ্যাত্মিক রশ্মির চতুর্দিকে একটি স্বচ্ছ দীপাবরণ, আর রূপক কোন শরীরী পদার্থের অথবা পরিচিত তত্ত্বের একাধিক সাম্ভাব্যরূপের একটি। সংকেতে সত্য সাক্ষাৎকার, রূপক আমোদের ব্যাপার।

সংকেত যা প্রকাশ করে তা অমন করে আর কোনো উপায়ে প্রকাশ করা যায় না এবং তা বুঝতে হলে রীতিমত সহজ সংস্কার থাকা চাই। আর রূপক যা বলে তা

অন্তভাবে বা আরো ভালভাবেই বলা চলে আর তাকে বুঝতে হলে তার সম্যক জ্ঞান আবশ্যক।

ইয়েট্‌সের মন্তব্যটুকু বিশ্লেষণ করে আমরা পাচ্ছি—

ক ॥ { সংকেত—অরূপ সত্যের রূপারোপ
রূপক—সরূপ সত্যের রূপারোপ

খ ॥ { সংকেতে—রহস্যময় আধ্যাত্মিক তত্ত্ব
রূপকে—পরিচিত তত্ত্ব বা নীতি

গ ॥ { সংকেত বুঝতে চাই—সহজ সংস্কার
রূপক বুঝতে চাই—সম্যক জ্ঞান

আমার মনে হয় প্রথমেই একটা বিষয় বুঝে নেওয়া ভাল। সেই বিষয়টি এই যে রূপক এক ধরনের রচনারীতি, আর সংকেত ঠিক রীতি নয়,—বর্ণনাকৌশল। রূপক সর্বাবয়ব-ব্যাপী ব্যাপার আর সংকেত ঐকদেশিক। আধ্যাত্মিক অরূপসত্তাকে যখন রূপারোপের সাহায্যে প্রকাশ করা হয় তখনও যেমন উপস্থাপনারীতি রূপক, তেমনি স-রূপসত্তাকে, পরিচিত তত্ত্বকেও যখন রূপারোপরীতিতে প্রকাশ করা হয় তখনও উপস্থাপনারীতি রূপক। তবে উপস্থাপ্য বিষয়ের প্রকৃতি ভিন্ন হওয়ায় বিষয়ের স্তরভেদে বা নৈর্ব্যক্তিকতার অনুপাতে, রূপকের মধ্যে স্তরভেদ দেখা দিতে পারে এবং দিয়েও থাকে। তত্ত্ব পরিচিতই হোক অর্থাৎ রাজ-আর্থনৈতিক, নৈতিক, সামাজিক যাই হোক আর তত্ত্ব আধাত্মিকই হোক, তত্ত্বহিসাবে সকলেই নৈর্ব্যক্তিক, সামান্য বচন মাত্র। যে অনুপাতে এই নৈর্ব্যক্তিকতা সেই অনুপাতেই রূপের সংকেত-সাপেক্ষতা। পরিচিত তত্ত্বের রূপকেও সংকেতের প্রয়োগ যে আবশ্যক হতে পারে—রক্তকরবী নাটকই তার যথেষ্ট প্রমাণ। সুতরাং এ সিদ্ধান্ত করা চলে না যে রূপক স-রূপ ও পরিচিত তত্ত্বের ক্ষেত্রে এবং সংকেতর হস্যময় আধ্যাত্মিক তত্ত্বের ক্ষেত্রে প্রযোজ্য। আধ্যাত্মিক তত্ত্ব অধিক মাত্রায় নৈর্ব্যক্তিক বলেই তার রূপায়ণে সংকেতের সাহায্য অপরিহার্য।

দ্বিতীয়তঃ কেউ কেউ বলেছেন (ক) রূপক বলতে নীতিগর্ভ আখ্যানগুলোর কথাই মনে হয়; যেমন শকুন্তলা, Divine comedy, Faery Queen, Faust, Pilgrim's Progress ইত্যাদি......। সাংকেতিক রচনায় নীতির প্রচার করা হয় না। যা ইন্দ্রিয়াতীত, যা অশরীরী, অনাদি, অনন্ত, অপার্থিব, সাংকেতিক শিল্পী সেই অমূর্ত সত্তা সম্বন্ধে আমাদের সচেতন করতে চেষ্টা করেন, যার বাণী নেই কবি তাকে ভাষার সাহায্যে মূর্ত করার চেষ্টা করেন—যা দৃষ্টির অতীত কবি সেই অপরূপকে রূপ দেবার চেষ্টা করেন।

এখন নীতি বলতে আমরা যদি যে-কোন স্তরের সাধারণ সিদ্ধান্ত বা তত্ত্ব (concept) বুঝি, তা হলে একথা অবশ্যই স্বীকার করতে হবে,—'যে নীতির প্রচার শুধু যে রূপকেরই উদ্দেশ্য তা নয়, সাংকেতিক নাটকও নীতি বা তত্ত্ব প্রচার করে থাকে। রবীন্দ্রনাথের রাজা নাটকের কথাই ধরা যাক্। রাজা প্রথম শ্রেণীর সাংকেতিক নাটকের পংক্তিতেই

স্থান পেয়ে থাকে কিন্তু এই নাটকে যে একটা আধ্যাত্মিক নীতি বা তত্ত্বকেই প্রচার করা হয়েছে সে বিষয়ে কোন সন্দেহ নেই। বোধির ও বুদ্ধির দ্বন্দ্বই নাটকের মূল তত্ত্ব। বিশ্বরূপ অরূপের রূপকে যে বুদ্ধির চোখে দেখা যায় না, বোধি-দৃষ্টিতেই—মর্মদৃষ্টিতেই তাকে সম্যকভাবে লাভ করা যায়—রাজা নাটকে এই তত্ত্ব বা আধ্যাত্মিক সাধনার নীতি প্রচারিত হয়েছে। সুতরাং সাংকেতিক নাটকের উদ্দেশ্য কোন নীতির বা তত্ত্বের প্রচার নয়—এ সিদ্ধান্তকে যুক্তিযুক্ত বলে গ্রহণ করা যায় না। তারপর একথাও সম্পূর্ণ সত্য নয় যে সাংকেতিক শিল্পী, শুধু ইন্দ্রিয়াতীত অনাদি অনন্ত অপার্থিব অমূর্ত সত্তাকেই রূপ দিয়ে থাকেন। কারণ এমন সাংকেতিক রচনাও সম্ভব যার বিষয় অপার্থিব সত্তা নয়, আধ্যাত্মিক কোন তত্ত্ব নয়, বিষয় রীতিমত রাজনৈতিক তত্ত্ব, সামাজিক তত্ত্ব। যেমন রক্তকরবী নাটক সাংকেতিক বটে কিন্তু তার বিষয়কে আধ্যাত্মিক বলা যায় না এবং রাজ-আর্থনৈতিক বলাই শ্রেয়ঃ। এই ধরনের তত্ত্বের রূপক উপস্থাপনায় সংকেত প্রয়োগ না করে উপায় নেই। এইরকম কোন সংজ্ঞাকে (idea) তার আনুষঙ্গিক ভাবাদি সহকারে রূপ দিতে গেলেই সংকেত একরকম অপরিহার্যই। একটুর মধ্যে অনেকখানিকে ব্যক্ত করার সহজ ও স্বাভাবিক উপায় এই সংকেত। এইখানেই স্মরণ করা যেতে পারে সংকেতের অর্থাৎ Symbol কথাটির গ্রীকরূপ Symballum এর অর্থ—to cast together—সমাহৃত করা—একত্রীকরণ।

গুণধর্মের একত্রীকরণের প্রয়োজন,—পরা অপরা সবরকম তত্ত্বের রূপায়ণেই প্রয়োজন হতে পারে। কোন চরিত্রের ধর্মসমষ্টি একসঙ্গে দ্যোতিত করতে হলে সংকেতের সাহায্যে যত সুষ্ঠুভাবে এবং সংক্ষেপে করা যায় অন্যভাবে ততখানি করা সম্ভব নয়। রক্তকরবীর রাজার কথাই ধরা যাক্। রাজাকে জালের আড়ালে রাখায় একসঙ্গে কতকগুলো ধর্ম ব্যক্ত করা হয়েছে। রাজা আপন শক্তির অহমিকার জালে নিজেই আবদ্ধ—যত অদৃশ্য, তত রহস্যময় তত ভয়ঙ্কর—প্রজাদের সঙ্গে তাঁর কোন যোগ নেই, রাষ্ট্রে রাজশক্তি 'সভরেনটি' নৈর্ব্যক্তিক শক্তি (abstract) ইত্যাদি। একটি সংকেতের দ্বারা এতগুলো গুণধর্মকে একসঙ্গে প্রকাশ করা হয়েছে। সুতরাং সংকেত শুধু যে আধ্যাত্মিক তত্ত্বের রূপায়ণেই থাকে তা নয়, সামাজিক তত্ত্বের রূপায়ণেও সংকেতের স্থান আছে।

(খ) তারপর, রূপকের সঙ্গে সাংকেতিক রচনার পার্থক্য আখ্যান-বৈশিষ্ট্যের দিক থেকেও নির্দেশ করা হয়েছে। 'পিলগ্রিমস্ প্রোগ্রেস্'-এর দৃষ্টান্ত তুলে বলা হয়েছে, রূপকে—"স্পষ্টার্থ ও ব্যঙ্গার্থের মধ্যে কোন সংযোগ নেই। দুটি আখ্যানই স্ব-সম্পূর্ণ। দুটি সমান্তরাল রেখার মত একে অন্যের থেকে সম্পূর্ণ পৃথক পথে পাশাপাশি চলছে—কোন স্থানেই কেউ কারো সঙ্গে যুক্ত নয় এবং কারও মর্যাদা বা আভিজাত্য কমেনি। সাংকেতিক সাহিত্যের বেলায় দুটি আখ্যানভাগকে এভাবে বিচ্ছিন্ন করে দেখা যায় না, তারা কখনও বিযুক্ত আবার কখনও যুক্ত হয়ে পড়ে। স্পষ্টার্থ এবং ব্যঙ্গার্থ স্ব-সম্পূর্ণ এবং আপনাতে আপনি প্রধান নয়। এক ব্যতিরেকে অপরকে বোঝা যায় না—দুয়ে মিলিয়ে তবে কাহিনীর পূর্ণতা আনে।"

এখন কথা এই যে, কোনো রচনাকে আমরা রূপক বলি তখনই যখন তাকে আমরা স্বাভাবিক বা বাস্তবিক রচনা মনে করি না। মনে করি যে, যে কাহিনী বর্ণনা করা হয়েছে তার মাধ্যমে অন্য কোনো ঘটনা, নীতি বা তত্ত্বকে ব্যক্ত করা হয়েছে, অর্থাৎ রূপক রচনায় এমন কিছু থাকে যাতে আমরা রচনাটির মুখ্যার্থ অপেক্ষা লক্ষ্যার্থটির কথাই বেশী ভাবি।

সংক্ষেপে বলা চলে, রূপকরচনার ভাবে, ভাষায়, ভঙ্গিতে—পরিস্থিতি, ঘটনা, চরিত্র প্রভৃতিতে এমন কতকগুলো ইশারা থাকে যাতে রচনাকে আমরা অন্তরূপের আরোপ না মনে করে পারি না। আগেই বলা হয়েছে যাঁটি রূপকে অন্তর্নিহিত অর্থটি অব্যক্ত আর মিশ্ররূপকে তা অনেকক্ষেত্রে ব্যক্ত বা ব্যাখ্যাত—"explains the buried thought." যেখানে রূপক মিশ্র সেখানে স্পষ্টার্থ আর ব্যঙ্গার্থ একেবারে সম্পূর্ণ বিযুক্ত নয় এবং একে অন্যের পরিপূরকই হয়ে থাকে। রূপকরচনায় কোনো কোনো ক্ষেত্রে অর্থটি হাবভাবে সংকেতে সংকেতে, নিজেকে ধরা দিতে দিতেই চলে, সুতরাং যে কাহিনীতে মুখ্যার্থের সঙ্গে ব্যঙ্গার্থের অবিচ্ছেদ্য যোগ থাকে তা রূপক নয়, সাংকেতিক এমন সিদ্ধান্ত করা সমীচীন বলা যায় না। উপস্থাপনার দিক দিয়ে তা সংকেত প্রধান রূপকবিশেষ। আর এ-কথাও স্মরণে রাখা দরকার যে নাটক সমালোচনা গ্রন্থে রূপক ও সাংকেতিক নাটকের মধ্যে তেমন কোন সুস্পষ্ট সীমারেখা টানা হয়নি—Allegorical ও Symbolic কথা দুটির প্রয়োগে খুব মীমাংসক-নিষ্ঠা রক্ষা করা হয়নি। প্রমাণস্বরূপ symbol সম্বন্ধে আলোচনা প্রসঙ্গে এলিজাবেথ ড্রু যা বলেছেন তা উদ্ধৃত করা যেতে পারে।—There are always two ways in which human experience can be represented in art: the way of realism and the way of symbolism. In drama this means that it can be presented directly in actual figures of flesh and blood or it can be suggested obliquely by the creation of significant images. মোটকথা যেখানেই পাত্র-পাত্রী ঘটনাদি যথার্থ বাস্তব নয় এবং আপাতরূপের সাহায্যে ব্যঞ্জনা সহকারে গভীর তত্ত্ব ব্যক্ত করা হয়, সেখানেই উপস্থাপনাকে আমরা সাধারণভাবে রূপক বলতে পারি।

॥ সংকেত ও সাংকেতিক ॥

কিন্তু বিশেষভাবে বিচার করতে গেলে দেখা যায় যে রূপকনাটকে অধিকাংশক্ষেত্রে সংকেতের প্রয়োগ থাকলেও রূপক নাটক সংকেতবিহীন না হতে পারে এমন নয় এবং রূপক নয় এমন নাটকেও সংকেত ব্যবহার হতে পারে আর হয়েও থাকে। সুতরাং সংকেত ও সাংকেতিক শব্দদুটির তাৎপর্য স্থির করে নেওয়ার পরেই সাংকেতিক নাটকের লক্ষণ নিরূপণ করা বাঞ্ছনীয়।

সংকেত (symbol) শব্দটি সাধারণত দুই অর্থে প্রযুক্ত। (ক) সাংকেতিক প্রাথমিক অর্থে শব্দ ; পদার্থের ধ্বনি সংকেত বা চিহ্ন (সংকেতঃ গৃহ্যতে জাতৌ গুণ দ্রব্য ক্রিয়াদিষু) ও (খ) দ্বিতীয় অর্থে (লাক্ষণিক অর্থে অবশ্য) সাধারণতঃ যে বস্তু বা ধারণা বোঝায় তার চেয়ে অতিরিক্ত, অতীত কোন বিষয়ের ব্যঞ্জনা—একটি অতীন্দ্রিয় রহস্যময়

ও আধ্যাত্মিক সত্তার প্রতীক। "......sign......of something beyond the object or idea that it denotes of another level of significance that somehow reaches forth to embrace the spirit, mankind, the mysteries words can not otherwise capture that underlie and determine the universe and human destiny."

দ্বিতীয় অর্থটির প্রতি লক্ষ্য করলেই আমরা সংকেতের স্বরূপ বুঝতে পারবো। প্রথমতঃ সংকেত কোন 'বস্তু'-চিহ্ন যার থেকে লক্ষণাশক্তির বলে নিগূঢ় তাৎপর্য ফুটে ওঠে। যেমন রক্তকরবী নাটকে জাল, মরা ব্যাঙ, বাজপাখী, কুন্দফুলের মালা, নন্দিনীর খোঁপায় রক্তকরবী প্রভৃতি। এই সংকেত যেমন অলৌকিক সত্তার ব্যঞ্জনার জন্যে ব্যবহৃত হতে পারে, তেমনি লৌকিক কোন তত্ত্বকে ব্যক্ত করার জন্যেও প্রয়োগ করা যেতে পারে। দ্বিতীয়তঃ আভাসে ইঙ্গিতে হাবে-ভাবের সংকেতে অতীন্দ্রিয় আধ্যাত্মিক রহস্যের ব্যঞ্জনা সৃষ্টি করা যেতে পারে। দ্বিতীয় সংকেতকে এই হিসেবে 'ভাবসংকেত' বলা যেতে পারে। *

এখন সাংকেতিক কথাটির তাৎপর্য নির্ধারণ করা যাক। সংকেত আছে এই অর্থে সাংকেতিক শব্দটি আমরা প্রয়োগ করতে পারি বটে কিন্তু তা শব্দটির ব্যাপক অর্থে প্রয়োগ। 'সাংকেতিক' শব্দের বিশেষ অর্থ—সংকেতপ্রধান রচনা এবং আরও বিশেষ অর্থ—"possible expression of some invisible essence, a transparent lamp about a spiritual flame." অতীন্দ্রিয় ও অরূপপরাতত্ত্বের আভাসে ইঙ্গিতে প্রকাশ—কল্পিতরূপের রূপরেখায় আধ্যাত্মিকতত্ত্বের প্রতিভাসন। বিশেষভাবেই মনে রাখা দরকার আধ্যাত্মিক তত্ত্বের বা পরা সত্তার ইঙ্গিতময় রূপকল্পনা অর্থেই 'সাংকেতিক রচনা' কথাটি সাধারণতঃ ব্যবহৃত হয়ে থাকে। সাংকেতিক রচনার বিষয় যে 'অরূপ' তা' 'অতীন্দ্রিয়', পার্থিব কোন তত্ত্ব নয়—তা divine essence,—spiritual flame। সমালোচক অজিত চক্রবর্তী মহাশয় যখন বলেন—"কিন্তু অনন্তের জন্য পিপাসা যে রসকে জাগায় তাহার ধারণা তো তেমন স্পষ্ট নহে, কারণ সেই বিশেষ অনুভূতিটি কোন নির্দিষ্ট সীমার মধ্যে ধরা দেয় না, সেই কারণে তাহা ভাষায় প্রকাশ করা কঠিন হয় তখন তা প্রকাশের জন্যে symbol বা বিগ্রহকে আশ্রয় করিতে হয়, অর্থাৎ ইঙ্গিত ইশারায় সে রসের খানিকটা আভাস দিতে হয়"—তখন ওই

---

* [ডিকসানারি অফ্ ওয়ার্লড লিটারেচার গ্রন্থে—সংকেতের সম্বন্ধে বলা হয়েছে সংকেত—

(ক) বিষয়কে ব্যাখ্যা করে, (ınterpret a theme)

(খ) বিষয়কে চিত্তাকর্ষক করে (make ıt acceptable)

(গ) বাস্তব থেকে পালানোর উপায় হতে পারে (an escape)

(ঘ) অবচেতন স্মৃতিকে জাগ্রত করে (awaken dormant or suppressed experience)

(ঙ) অলঙ্করণ বা প্রদর্শনের জন্যে ব্যবহৃত হয় (as adornment or exhibition)

তারপর সংকেতের স্তরগুলিও এইভাবে দেখানো হয়েছে।

(১) literal level, (২) allegorical level, (৩) tropical level ও (৪) analogical level.]

therein are seen through his sharpened vision which is sharpened into bold theatrical symbol......often objects and people are dream-like, distorted, shadowy, heightend to grotesque proportions...*

Expressionist গোষ্ঠীর উদ্দেশ্য—'objectify inner experience by magnifying to reveal the things that lie behind things—(Ivala Goll)। Expressionistic নাটকে—

(ক) চরিত্রগুলো ব্যক্তি নয়, জাতি বা সংকেতমাত্র। যেমন 'মিঃ জিরো' অথবা 'ম্যান', 'উয়োম্যান', 'দি বস্', 'দি পোয়েট',

(খ) ভাষা—খাপছাড়া, টেলিগ্রাফিক, পুনরাবৃত্তিবহুল, কাব্যিক, উচ্ছ্বাসময় স্বগতোক্তিযুক্ত

(গ) ঘটনা—আকস্মিক, বিশৃঙ্খল, কাল্পনিক, বহুব্যঞ্জক, ঘটনার সঙ্গে সংগীত বা সাংকেতিক ধ্বনি অনুষঙ্গী হয়ে থাকে।

(ঘ) অভিনয় রীতিতে—মুখোস, আলোক সম্পাত, বিশেষ সাজসজ্জা, সমবেত গীত, দৃশ্যের বিলয়, পরিবর্তন ও সংমিশ্রণ প্রভৃতি কৌশল অবলম্বিত হয়। অধ্যাপক নিকল, expressionist drama, সম্বন্ধে সিদ্ধান্ত করেছেন—"short scenes took the place of longer acts, dialogue was made abrupt and given a staccato effect; symbolic (almost morality type) forms were substituted for real characters, realistic scenery was abandoned and in its place the use of light was freely substituted, frequently choral or mass effects were preferred to the employment of single figures, or else single figures were elevated into positions where they became representative of forces larger than themselves,"

অধ্যাপক নিকল আরও একটি উল্লেখযোগ্য মন্তব্য করেছেন। মন্তব্যটি এই যে 'expressionist drama'য় বিশেষ ব্যক্তির আত্মতন্ময় ভাবটিকে দেখানো বড় উদ্দেশ্য নয়—লক্ষ্য—"representation of man in the mass"......"If they are influenced by psycho-analysis, it is the crowd emotions they desire to display"—জনতার একজন হিসেবে মানুষকে দেখানো এবং গণ-আবেগকে রূপ দেওয়া। এই কারণেই অধ্যাপক নিকল expressionistদের সম্বন্ধে বলেছেন—expressionists belong to a modern classicism.

সাংকেতিক ও expressionist নাটকের পার্থক্য নির্দেশ করতে গেলে দেখা যায়—সাংকেতিক ও expressionistic উভয়েই উপস্থাপনা রীতির হিসেবে সামান্যতঃ

* [উদাহরণ—Elemer Rice—The Adding Machine 1923; Kaiser—From Morn to Midnight 1916; O'Neill—Emperor Jones, 1920; Kaufman and Connelly—Beggar on Horseback 1924; Moss Hart—Lady in the Dark—1941]

রূপক ধর্মী হলেও সাংকেতিক নাটকের বিষয় যেখানে প্রধানতঃ অতীন্দ্রিয় তত্ত্ব বা নৈর্ব্যক্তিক ধারণা, সিদ্ধান্ত, expressionistic নাটকের বিষয় সেখানে প্রধানতঃ সামাজিক বা সামষ্টিক জীবনের রূপ ; তারপর সাংকেতিক নাটকের মধ্যে রূপারোপের মাধ্যমে একটি তত্ত্বকে অভিব্যক্ত করতে হয় আর expressionistic নাটকে চরিত্রের প্রতিক্ষণের মানসিক ভাব-ভাবনার রূপ সংকেত-সাহায্যে প্রদর্শন করা হয় তথা অবস্থাকে সর্বতোভাবে রূপায়িত করার চেষ্টা করা হয় (অবস্থানুকার-অভিনয়)। সাংকেতিক অনেকটা ভাবের সংকেত আর expressionistic নাটকে অনেকটা দেহমনের অনুভূতির সাংকেতিক প্রকাশ—একটিতে রূপ ভাবের নৈর্ব্যক্তিকতায় উধাও হয়ে যায়, অন্যটিতে রূপ, জীবনরূপকেই অন্তরের অন্তরে সত্য করতে চেষ্টা করে, রূপের অন্তরালে যে রূপ আছে সেই রূপকেই নানা উপায়ে অভিব্যক্ত করতে চায়।

রূপক, সাংকেতিক ও expressionistic—একই রূপক-উপস্থাপনারীতির তিনটি বিশেষ প্রকার।

॥ উদ্দেশ্যের ভিত্তিতে শ্রেণীকল্পনা ॥

উদ্দেশ্যের ভিত্তিতেও নাট্যরচনার মধ্যে শ্রেণীবিভাগ করা হয়। এরিস্টটলের 'পোয়েটিক্‌সেই' এই শ্রেণীবিভাগের ইঙ্গিত স্পষ্টভাবে পাওয়া যায়। ট্রাজেডির শ্রেণীবিভাগ প্রসঙ্গে তিনি দেখিয়েছেন যে কোন নাটকে (Passion)—রস (ভাবাবেগাদিই) সৃষ্টি মুখ্য উদ্দেশ্য হতে পারে,—কোন নাটকে নীতি বা তত্ত্ব প্রতিষ্ঠা মুখ্য উদ্দেশ্য হোতে পারে, কোন নাটকে চমৎকার দৃশ্য বা ঘটনা (Spectacle) সৃষ্টির দিকে বিলক্ষণ প্রবণতা থাকতে পারে। এরিস্টটলের এই সিদ্ধান্ত থেকে মোটামুটি নিম্নলিখিত শ্রেণীবিভাগ করা যেতে পারে— এক ॥ রসপ্রধান, দুই ॥ নীতিপ্রধান, তিন ॥ দৃশ্যপ্রধান, চার ॥ চরিত্র প্রধান (Complex tragedy কে বলা যেতে পারে)।

এরিস্টটল

এরিস্টটলের পরে উদ্দেশ্যের ভিত্তিতে শ্রেণীবিভাগের উল্লেখযোগ্য চেষ্টা দেখা যায় ডেনিস দিদেরোর মধ্যে। 'ডি লা পোয়েজি ড্রামাটিক মনসিয়ুর ড্রেম' (১৭৫৮)—অনূ ড্রামাটিক পোয়েটি নামে অনূদিত—নিবন্ধে দিদেরো নাটকের প্রকার ভেদ সম্পর্কে যে আলোচনা করেছেন তাতে তিনি খুবই দূরদর্শিতা ও সূক্ষ্মদর্শিতা দেখিয়েছেন। বার্নার্ড শ প্রভৃতি নাট্যকার-সমালোচকদের "ডিস্‌কাশন ড্রামা'র সম্ভাবনা প্রথম এই দিদেরোর বুদ্ধিতেই প্রতিভাত হয়। দিদেরোর অভিলাষ—"occassionally I imagine that the theatre will be a place where the most important moral problems will be discussed without interfering with the swift and violent action of the play"—ইবসেন, বার্নার্ড শ প্রমুখ নাট্যকারদের রচনায় বাস্তবরূপ পেয়েছে এবং ঐ সব নাটক 'ড্রামা অফ্ আইডিয়া'—নামে খ্যাত হয়েছে। দিদেরো এই শ্রেণীর নাটকের নাম দিয়েছেন

দিদেরো

সমস্যামূলক নাটক বা Discussion Drama

Moral Drama,—অবশ্য এরিস্টটলের 'এথিকাল'কে দিদেরোর 'মরাল'-এর মধ্যেই সবিস্তারে পাওয়া যাচ্ছে।

এই নাটকের আর একটা রূপ দেখা যায় Philosophical Drama-র মধ্যে। এই জাতীয় নাটকের মধ্যে পরবর্তী শান্তরসাত্মক static Drama-র বীজ পাওয়া যায়। তারপর দৃশ্যপ্রধান সৃষ্টির মূল্য কবিকর্মের মাত্রার অভাবেই যে কম তা ধরা পড়েছে গোড়াতেই এরিস্টটলের দৃষ্টিতে। দৃশ্য বা ঘটনাই যে রচনায় সর্বস্ব তা হেয় এ কথা প্রায় সকলেই কম-বেশী বলেছেন। ভলটেয়ার এই জাতীয় সৃষ্টিকে—'Puerile' অর্থাৎ 'ছেলেভোলানো' বলেছেন। দিদেরো স্পষ্টভাবেই এই জাতির নামকরণ করেছেন—"Play of incident" আর—এও বলেছেন "One good scene contains more ideas than is possible in a whole play of incident." বাঙলায় play of incident এর অনুবাদ করা যেতে পারে কাহিনী রসের নাটক বা ঘটনামুখ্য নাটক। এই ঘটনামুখ্য নাটকের চেয়ে রসমুখ্য নাটক যে উন্নততর সৃষ্টি এ কথাও দিদেরো উল্লেখ করেছেন—লিখেছেন—"I consider a passion, a well-developed character, culminating in the exhibition of all his strength much more important than that combination of incidents which goes to make up the tissue of a play in which the characters and audience are equally iostled and bandied about". দেখা যাচ্ছে নাটকের কোনক্ষেত্রে ঘটনা, কোনক্ষেত্রে রস, কোনক্ষেত্রে চরিত্র মুখ্য উদ্দেশ্যের স্থান অধিকার করতে পারে। এই মুখ্য উদ্দেশ্যটিই নাটকের প্রকৃতিকে গড়ে তোলে অর্থাৎ তাই-ই নাটকের কৌতূহল-কেন্দ্র হয়ে থাকে।

॥ ঘটনামুখ্য নাটক ॥
(Play of Incident)

যে নাটকে কাহিনীকৌতূহল বা ঘটনার রোমাঞ্চকরতাই প্রধান লক্ষ্য হয়ে ওঠে—ঘটনা-চমৎকারিত্বকে অতিক্রম করে চরিত্র বা ভাব দর্শক চিত্তে প্রভাব বিস্তার করতে পারে না, সেই নাটককেই আমরা, মোটামুটি হিসেবে, ঘটনামুখ্য-নাটক (Play of Incident) বলতে পারি। ঘটনা, চরিত্র, ভাব, সংলাপ, ভাবনা প্রভৃতি নাটকীয় উপকরণগুলো প্রত্যেক নাটকেই কিছু-না কিছু থাকে, তবে নাট্যকারের ঝোঁকের ফলে কোনো নাটকে ঘটনা, কোনো নাটকে চরিত্র, কোনটিতে ভাবাবেগ, কোনোটিতে ভাবনা প্রধান আকর্ষণের বস্তু হয়ে ওঠে। ঘটনামুখ্য-নাটকে ঘটনাই অর্থাৎ নাটকের কাহিনীটিই চিত্তাকর্ষক হয়ে থাকে আর কাহিনীরসই অন্য সবকিছুকে আচ্ছন্ন করে নিজে স্ফীত হয়ে থাকে। Serious play অর্থাৎ গুরুগম্ভীর ধাঁচের রচনায় যখন ঘটনাই সর্বস্ব হয়ে দাঁড়ায় তখন সেই গম্ভীর ধাতের অগভীর নাটককে বলা হয় মেলোড্রামা আর হাস্যরসের ঘটনাসর্বস্ব নাটককে বলা হয় ফার্স, বা লঘু প্রহসন। অবশ্য ঘটনাচমৎকারিত্ব থাকলেই নাটককে ঘটনামুখ্য নাটক বলা সমীচীন হবে না,

কারণ ঘটনাচমৎকারিত্বের সঙ্গে যেখানে সার্থক চরিত্র সৃষ্টির তথা জীবনের গভীর ব্যঞ্জনার বিরোধ থাকে না সেখানে নাটককে ঘটনামুখ্য বলা যাবে না। এই কারণেই অনেকক্ষেত্রেই মেলোড্রামা ও ট্র্যাজেডি বা সিরিয়াস প্লের সীমানির্দেশ করা খুবই কঠিন ব্যাপার হয়ে দাঁড়ায়। ঘটনা-চমৎকারিত্বের সঙ্গে চরিত্রের ও ভাবব্যঞ্জনার গভীরতা যেখানে অলক্ষ্যে এসে যায় সেখানেই নাটকের উদ্দেশ্য নির্ধারণে বিভ্রাট ঘটার আশঙ্কা থাকে। (মেলোড্রামা আলোচনা দ্রষ্টব্য)

॥ রসমুখ্য নাটক ॥
(Drama of Passion)

যেখানে নাটকের উদ্দেশ্য হয় কোন এক বা একাধিক রসকে বিশেষভাবে নিষ্পন্ন করা, সেখানে নাটককে রসমুখ্য (Drama of passion) আখ্যা দেওয়া হয়ে থাকে। অবশ্য এক অর্থে সমস্ত সার্থক সৃষ্টিই রসোত্তীর্ণ এবং সেই অর্থে প্রত্যেক নাটকেই রস থাকে। কিন্তু যে নাটকে ঘটনাচমৎকারিত্ব, চরিত্র-জটিলতা, ভাবনার উদারতা প্রভৃতিকে অতিক্রম করে ভাবাবেগের বা রসের আকর্ষণ প্রাধান্যলাভ করে, সমগ্র ঘটনা, চরিত্র প্রভৃতি উপাদানকে রস-সৃষ্টির অর্থাৎ বিশেষ স্থায়িভাবকে উদ্রিক্ত করার উদ্দেশ্যেই নিয়োজিত করা হয়, সেই নাটককে সাধারণভাবে—রসপ্রধান নাটক বলা হয়। এই নাটকে ঘটনার রোমাঞ্চকরতা বা উদ্দীপনা বড় কথা নয়, চরিত্রের বিকাশ দেখানোও তেমন উদ্দেশ্য নয়—এই নাটকের উদ্দেশ্য উপযুক্ত পরিস্থিতি সৃষ্টি করে হৃদয়াবেগের সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম গতিবৈচিত্র্য দেখানো—এককথায় হৃদয়ভাবের তান বিস্তার করা। এর একসীমায় ঘটনামুখ্য নাটক অন্যসীমায় চরিত্রমুখ্য নাটক। ঘটনামুখ্য সীমান্তের রসমুখ্য নাটক বেশ একটু স্থূল হয়ে থাকে ; এবং এরা যত চরিত্রমুখ্য সীমান্তের দিকে এগিয়ে যায় ততই সূক্ষ্ম থেকে সূক্ষ্মতর হয়ে থাকে। সীমান্তবাসীদের হাবভাব ভাষায় যেমন উভয় প্রদেশেরই লক্ষণ কিছু কিছু থাকে, এইসব সীমান্তবাসী নাট্যকুলও তেমনি দোআঁশলা। রসসৃষ্টি যেখানে সূক্ষ্মভাবে নিষ্পন্ন করা হয় সেখানে চরিত্রসৃষ্টির গভীরতা, ভাবমহিমা প্রভৃতি না থেকে পারে না। এই কারণে এই সীমান্তবর্তীদের পরিচয় নির্দেশ করা খুবই মুশকিলের ব্যাপার। নাট্যকারের উদ্দেশ্যটি ধরতে না পারলে এই জাতীয় বর্ণসঙ্কর সৃষ্টির শ্রেণীপরিচয়ে কিছুটা বিভ্রাট অবশ্যম্ভাবী।

॥ চরিত্রমুখ্য নাটক ॥
(Drama of Character)

এরিস্টটলের কাছে, কাহিনী বা প্লটই ছিল নাটকের মুখ্য উপাদান আর নাটক শেষপর্যন্ত ঘটনার (action) অনুকরণ। কিন্তু কালক্রমে ঘটনার মর্যাদা গৌণ হয়ে পড়লে মুখ্য উপাদানের আসন গ্রহণ করে 'চরিত্র'। বাইরের বিশ্বের মত মানবচরিত্রের বিশ্বকে জানবার কৌতূহল খুবই স্বাভাবিক। এই আন্তরবিশ্বের রহস্য মানুষকে

বহির্বিশ্বের মতই হাতছানি দিয়ে ডেকেছে। 'দেবা ন জানন্তি কুতো মনুষ্যাঃ'—এই সূত্রটি শুধু যে স্ত্রীচরিত্র সম্বন্ধেই প্রযোজ্য তা নয়, স্ত্রীপুরুষ উভয়ের চরিত্রই রহস্যময়। কত প্রাক্তন সংস্কার যে তাঁদের সত্তাকে নিয়ন্ত্রিত করে তা তারা জানে না—কত না বাসনা কামনার উত্থান-পতনে ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ায় অনির্দেশ্য তার ব্যক্তিত্বের স্বরূপ। এই মানববিশ্বকেই সাহিত্যশিল্পীরা যুগে যুগে ধ্যানে ধরবার চেষ্টা করে আসছেন। সাহিত্যে ঘটনার সার্থকতা এই যে ঘটনাকে আশ্রয় করেই চরিত্র প্রকাশিত হয়। যে অনুপাতে সে চরিত্রকে ব্যক্ত করে, জীবন রহস্যের আবরণ উন্মোচন করে, সেই অনুপাতেই তার সার্থকতা। উচ্চাঙ্গের সৃষ্টিতে অবশ্য ঘটনা-রস-চরিত্র-ভাবনা সব উপাদানের এক চমৎকারজনক সমন্বয় ঘটে থাকে এবং এক উপকরণকে অন্য উপকরণ হতে বিচ্ছিন্ন করে দেখা সম্ভব নয়। ঘটনা নেই অথচ চরিত্র আছে, ভাবনা আছে, রস আছে এ অসম্ভব। প্রাচীন নাটকেরও যেমন জীবনকে রূপ দেওয়া উদ্দেশ্য, আধুনিক নাটকেরও উদ্দেশ্য জীবনেরই উপস্থাপনা। তবে কেউ জীবনের রূপ দেখেন প্রধানতঃ ঘটনার গতি-বৈচিত্র্যের মধ্যে, কেউ রসরূপে, কেউ দেখেন চরিত্রের রহস্যের মধ্যে, কেউ দেখেন তত্ত্বের পটভূমি হিসেবে। এই দেখাতেই পার্থক্য আর এই-ই উদ্দেশ্যগত পার্থক্য।

মনোবিজ্ঞানের প্রসারের এবং প্রভাবের ফলে ব্যক্তিত্বের রহস্যকে নানা সূত্রে ধরার চেষ্টা করায় চরিত্ররহস্য আমাদের কাছে এক পরম জিজ্ঞাসার—পরম বাসনার—সামগ্রী হয়েছে। সাহিত্যে মনঃসমীক্ষণের প্রাধান্য—চরিত্রবিশ্লেষণের ও অদ্ভুত অদ্ভুত চরিত্রসৃষ্টির প্রবণতা দেখা দিয়েছে। উপন্যাসে নাটকে এই প্রবণতা জটিল ব্যক্তিত্বের রহস্যময় আচরণের রূপায়ণে প্রকাশিত। এই জাতীয় নাটকে নাট্যকার চরিত্ররহস্যকেই লক্ষ্যস্থলে রাখেন, ঘটনা, রস ভাবনা প্রভৃতিকে চরিত্রসৃষ্টির সহায়ক হিসাবেই ব্যবহার করেন। যে নাটকে এইরকম চরিত্রের রহস্য বা মাহাত্ম্য দেখানোই মুখ্য উদ্দেশ্য—ঘটনা, রস প্রভৃতি গৌণ সেই নাটককেই চরিত্রমুখ্য নাটক বলা যায়।

॥ তত্ত্বমুখ্য নাটক ॥
(Drama of Idea)

উদ্দেশ্যের চোখদুটি যখন ঘটনা, রস ও চরিত্রের ওপর নিবদ্ধ না থেকে কোন একটি তত্ত্বের (idea) ওপর প্রধানভাবে নিবদ্ধ থাকে আর তত্ত্বটিকে ব্যক্ত করার দিকে উদ্দেশ্যের সমস্ত শক্তি নিয়োজিত হয় তখন নাটকের কৌতূহলকেন্দ্রটি ঘটনা, রস ও চরিত্র প্রভৃতি থেকে সরে গিয়ে মুখ্যত তত্ত্বের পরিধির মধ্যেই আবদ্ধ হয়ে পড়ে। এই নাটকে তত্ত্বই লক্ষ্য, ঘটনা-রস-চরিত্রাদি উপলক্ষ্যমাত্র।

এই তত্ত্বনাটকের তত্ত্ব সামাজিক, রাজনৈতিক, নৈতিক আধ্যাত্মিক যে কোন স্তরেরই হোতে পারে। ওই তত্ত্বটিকে নাট্যকার নানারসের সাহায্যে ব্যক্ত করে থাকেন। এই জাতীয় নাটকে রস তত্ত্বের ব্যঞ্জকবিশেষ। ধ্বনির পরিভাষা নিয়ে বলা যায় তত্ত্ব-নাটকে রসের দ্বারা তত্ত্ব-ধ্বনি, ঘটনা ও চরিত্র দ্বারা 'ভাব-ধ্বনি', সৃষ্টি করা হয়। শিল্প-

মাত্রই সত্যের রসরূপ, সুতরাং শিল্পে যেখানেই রূপ সেখানেই রস—তত্ত্ব নাটকেও তত্ত্বের রসরূপ প্রকাশিত।

প্রশ্ন উঠবেই—তত্ত্বনাটকে কি তবে অঙ্গীরস বলে কিছু নেই। যাঁরা রসবাদী তাঁরা অবশ্যই বলবেন—নিশ্চয়ই আছে আর যে প্রধানভাবটি নাটকে নিষ্পন্ন, সেই ভাবের নামানুসারেই নাটকের রসের নামকরণ করতে হবে। স্থায়িভাব ও রসের তালিকা বড় কথা নয়, বড় কথা নাটকে কোনো ভাব ব্যক্ত হয়েছে কিনা। আর এও মনে রাখা দরকার যে 'রস' কথাটি ব্যাপক অর্থে ব্যবহার করার নির্দেশ সাহিত্যশাস্ত্রে আছে। নির্দেশটি বিশেষভাবে স্মরণীয়; বিশেষতঃ তত্ত্বমুখ্য নাটকের রসনিরূপণে তো বটেই। নির্দেশটি এই—রস, রসাভাস, ভাব, ভাবাভাস, রসশবলতা, ভাবশবলতা—সর্বেহপি রসনাদ্রসাঃ অর্থাৎ আনন্দদায়ক বলে রসপদবাচ্য। যাই হোক তত্ত্বমুখ্য নাটকে তত্ত্ব-রসটুকুই প্রথম আস্বাদ্য—অন্যান্যরস অধিকন্তু বা উপরি পাওনা। অধ্যাপক নিকল expressionistic dramaর সমালোচনায় এ বিষয়ে যে মন্তব্য করেছেন তা স্মরণীয়। তিনি বলেছেন—এই জাতীয় নাটকের সালোচনায় চরিত্রসৃষ্টির ক্রটির দিকে লক্ষ্য রাখলে চলবে না; কারণ এক্ষেত্রে চরিত্র সৃষ্টির দিকে নাট্যকারের ঝোঁক থাকে না, নাট্যকার প্রচলিত নাট্যরীতি বর্জন করেন। এবং নানা উপায়ে বৃহত্তর কোন ধারণাকে ব্যক্ত করতে চেষ্টা করেন। যেখানে বৃহত্তর কোন ধারণাকে ব্যক্ত করাই নাট্যকারের মুখ্য উদ্দেশ্য সেখানে আর সবই গৌণ—আনুষঙ্গিক।

—" to condemn the author for failing to draw interesting individual characters here is abused, since his central aim is to avoid that method of dramatic composition and to achieve by other means, a larger concept than could otherwise be attained... we have no right to seek in such a work something which the playwright specifically sought to exclude.

(World Drama. P 797.)

নাট্য-সমালোচনা
ও নাট্য - বিশ্লেষণ

নাট্য-সমালোচনা ও নাট্য বিশ্লেষণ

বৈজ্ঞানিক দৃষ্টিকোণ থেকে দেখলে দেখা যায়—এই বিশ্বব্রহ্মাণ্ড একটা বিরাট শক্তিক্ষেত্র, যার মধ্যে অবিরাম শক্তির ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়া, শক্তির বিশ্লেষ-সংশ্লেষ ঘটছে। এই ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার ফলেই বিশ্বে বিবর্তন ঘটছে, সৃষ্টি-স্থিতি-লয় সম্ভব হচ্ছে অজৈব থেকে জৈব এবং জৈবিক থেকে মানবিক জগতে উদ্‌বর্তন সম্ভব হয়েছে। অজৈব জগতে আকর্ষণ-বিকর্ষণের যে নিয়মটি কাজ করছে সেই নিয়মটিই জীব জগতে—অনুরাগ-বিরাগের রূপ নিয়ে দেখা দিয়েছে। জীব আত্মরক্ষার সহজ আবেগেই জীবনের অনুকূল পদার্থের দিকে অনুরাগের সঙ্গে এগিয়ে যাচ্ছে, তাকে পাওয়ার চেষ্টা করছে এবং প্রতিকূল পদার্থ থেকে দূরে সরে যাওয়ার চেষ্টা করছে, প্রতিকূলকে বর্জন করার চেষ্টা করছে। এই যে অনুকূলকে গ্রহণ এবং প্রতিকূলকে বর্জন করার প্রবৃত্তি—এ জীবের সহজাত সংস্কার অর্থাৎ এর মূলে কোন বুদ্ধির বিচার কাজ করছে না, এ নির্বিকল্পক জ্ঞানের মতোই নির্বিচার বিচার। কিন্তু এ কথা অবশ্যই স্বীকার করতে হবে যে—এই গ্রহণ বর্জন ব্যাপারের মধ্যে উপস্থিত বস্তুটির বা পরিস্থিতির প্রতি জীবের একটি বিশেষ মনোভঙ্গী কাজ করে থাকে এবং জীবটির অবোধ পূর্বক মূল্যবিচার দেখা দিয়ে থাকে। হোক না কেন এই মূল্য আর্থনৈতিক, তবু এ মূল্য তো বটে এবং এই মূল্যবিচার বস্তুটির অবোধপূর্বক সমালোচনাই। সমালোচনার উৎস এখানেই—বস্তুর মূল্য বিচারের এই প্রাথমিক চেষ্টার মধ্যেই—প্রতিকূল বস্তু থেকে অনুকূল বস্তুকে নির্বাচন করার মধ্যেই।

মনুষ্যেতর প্রাণীর মধ্যে সৌন্দর্যবোধের উন্মেষে যৌন-নির্বাচনের (sexual selection) কি প্রভাব তা ভেবে দেখলেই উল্লিখিত মন্তব্যটির সত্যতা উপলব্ধি করা যাবে। ভালো-মন্দ, সুন্দর-অসুন্দর প্রভৃতি বোধ মূলতঃ যে বাসনার বা সংস্কারের সঙ্গে যুক্ত, সংস্কারের দ্বারা নিয়ন্ত্রিত, একটু তলিয়ে দেখলেই তা দেখা যাবে। মনুষ্যেতর প্রাণী আত্মরক্ষার এবং আত্মপ্রজননের প্রবৃত্তির পরিপ্রেক্ষিতে ছাড়া অন্য কোন পরিপ্রেক্ষিতে বস্তুর মূল্য বিচার করে কি করে না এ নিয়ে আলোচনায় প্রবৃত্ত হওয়ার দরকার নেই। আমরা জানি ডারুইন মনুষ্যেতর প্রাণীর সৌন্দর্যবোধের অনেক দৃষ্টান্ত দিয়েছেন এবং বৃত্তির স্বাধীন অনুশীলনের অস্তিত্ব স্বীকার করেছেন। কিন্তু তা সত্ত্বেও এ কথা বলতেই হবে—মনুষ্যেতর প্রাণীর স্তরে—অবোধপূর্বক ভালো-লাগা মন্দ-লাগার স্তরের ঊর্ধ্বে বস্তুবিচার অগ্রসর হতে পারেনি। সে যা'ই হো'ক এ কথা আমরা বলতে পারি—মনুষ্যেতর প্রাণীর মধ্যে অবোধপূর্বক যে অনুকূল-প্রতিকূলের

বিচার, বস্তুর প্রতি যে অনুরাগ বা বিরাগ দেখা যায় মনুষ্য-প্রজাতির স্তরে উন্নততর প্রকাশ শক্তির সামর্থ্য ব্যক্ত হওয়ায় সেই বিচারশক্তিই সংজ্ঞান সমালোচনার রূপ পরিগ্রহ করেছে। মনুষ্যেতর প্রাণী যেখানে শুধুমাত্র দৈহিক আচরণে তার ভালোলাগা-মন্দলাগার আবেগ ব্যক্ত করেছে, সেখানে মানুষ ভাষার দ্বারা তার ভালোলাগা-মন্দ লাগাকে ব্যাখ্যা করেছে—এই ব্যাখ্যার নাম, সংক্ষেপে, সমালোচনা।

সেই আদিমতম যুগে যখন মানুষের নিজের সৃষ্টি বলতে কিছুই ছিল না, যখন প্রকৃতির কোলে সে উলঙ্গ শিশুর জীবন যাপন করেছে, সেদিন মানুষের সমালোচনীয় ছিল—শুধুমাত্র প্রাকৃতিক বস্তু। কিন্তু দেখতে না দেখতে মানুষের চারপাশে প্রাকৃতিক বস্তুর জগৎ ছাড়া আরো একটি জগৎ গড়ে উঠতে লাগল। এই জগৎ মানুষেরই নিজের-হাতে-গড়া বস্তুরাজির জগৎ—মানুষেরই নিজের সৃষ্টি—শিল্পের জগৎ। এই সৃষ্টির এক ভাগে থাকলো ব্যবহার্য বা ভোগ্য বস্তুরাজি, অন্য ভাগে থাকলো—উপভোগ্য সামগ্রী। একের নাম কারু শিল্প, অন্যের নাম—চারুশিল্প। মানুষের সমালোচ্য বস্তুর পরিধি বেড়ে গেল—কারুশিল্প চারুশিল্প সবই তার আলোচনার বিষয়ে পরিণত হল। কিন্তু সমালোচনার ব্যাপক অর্থ যাই হোক, সমালোচনা বলতে আমরা বুঝি—চারুশিল্পের মূল্যবিচার। মানুষ তার রূপ-রস-চেতনাকে নানা মাধ্যমে ব্যক্ত করতে যেয়ে স্থাপত্য, ভাস্কর্য, চিত্র, সংগীত, কাব্য প্রভৃতি নানা চারুশিল্পের সৃষ্টি করেছে—সমালোচনা এই সব শিল্পেরই সমালোচনা। বলা বাহুল্য, শিল্পের যতো রকম জাতি প্রজাতি, সমালোচনারও তত রকম উপবিভাগ। স্থাপত্য-সমালোচনা, ভাস্কর্য-সমালোচনা, চিত্র-সমালোচনা, সংগীত-সমালোচনা, কাব্য-সমালোচনা, মূল শিল্প সমালোচনারই বিশেষ বিশেষ রূপ। কাব্য বা সাহিত্য-সমালোচনাকেও আবার, বিভিন্ন প্রজাতির ভিত্তিতে, গীতিকাব্য-সমালোচনা, খণ্ডকাব্য সমালোচনা, মহাকাব্য সমালোচনা, উপন্যাস-সমালোচনা, গল্প-সমালোচনা, নাট্য সমালোচনা প্রভৃতি নানা উপবিভাগে ভাগ করা যেতে পারে। সমালোচনা যেহেতু শিল্পের মূল্য-বিচার* নির্বিচারেই আমরা এ সিদ্ধান্ত করতে পারি, সমালোচনার প্রধান কাজ শিল্পের আত্মার ও দেহের মূল্য বিচার করা। বিচার্য শিল্পকর্মের মধ্যে—শিল্পের জাতীয় বৈশিষ্ট্য এবং প্রজাতীয় বৈশিষ্ট্য যথেষ্ট মাত্রায় আছে কি না তাই বিচার করে দেখা। কিন্তু মূল্য-বিচারে অগ্রসর হওয়ার পথেই সব চেয়ে বড় বাধা আসে—শিল্পের সংজ্ঞা বা আত্মা নির্ধারণের সমস্যার রূপ ধারণ করে। শিল্পের সংজ্ঞা বা আত্মাটি কি, যতক্ষণ আমরা তা স্থির করতে না পারছি, ততক্ষণ বলা বাহুল্য, আমরা শিল্পের আত্মার মূল্য নির্ধারণ করতে পারছিনে। শিল্পের আত্মার পরিচয় নিতে গেলেই দেখা যায়, নানা মুনি নানা মত পোষণ করেছেন এবং তাদের নানা মতের হট্টগোলে, সমালোচনার ক্ষেত্রটি—টি এস এলিয়টের ভাষায়—"far from being a simple, and orderly field of beneficent activity from which imposters can be readily ejected,

* To set up as a critic is to set up as a judge of values—I. A. Richard—Principles of Literary Criticism

is no better than a Sunday park of contending and contentious orators who have not even arrived at the articulation of their differences—("The Function of Criticism" in Select Essays)। প্লেটো-এরিস্টটলের কাল থেকে আরম্ভ করে অতি আধুনিক কাল পর্যন্ত, শিল্পের সংজ্ঞা ও স্বরূপ নিয়ে মুনিদের মতভেদের যে বিরাট ইতিহাস গড়ে উঠেছে, তাদের প্রভাবেই সমালোচনার ক্ষেত্রে এই অরাজকতা দেখা দিয়েছে।

শিল্পের ধারণার পরিবর্তনের সঙ্গে সমালোচনা-রীতির পরিবর্তন ঘটেছে—'আত্মা' বস্তুটির সন্ধানে সমালোচকরা ভিন্ন ভিন্ন দিকে গিয়েছেন। কেউ এক বস্তুকে আত্মার আসনে বসিয়েছেন, কেউ অন্য একটি বস্তুকে আসনে বসিয়ে অন্য সব বস্তুকে শিল্পের আনুষঙ্গিক বলে ঘোষণা করেছেন। এমনিভাবে শিল্পের সংজ্ঞার পরিবর্তনের সঙ্গে সঙ্গে শিল্প সমালোচনাতেও পরিবর্তন দেখা দিয়েছে। ক্রোচের ভাষায়—"Crticism of art, therefore, develops and grows, declines and reappears, with the development, decadence and the reappearance of the philosophy of art." বাস্তবিকই শিল্পের সংজ্ঞা ও স্বরূপ নির্ধারণের মতভেদ সমালোচনাকে কিভাগে প্রভাবিত করেছে, সমালোচনার ইতিহাসের দিকে লক্ষ্য করলেই তা' দেখা যায়। Moralistic, judicial, interpretative, hedonistic, intellectualistic, impressionistic, psychologistic, formalistic, historical, Marxist প্রভৃতি সমালোচনা-রীতির কথা স্মরণ করলেই উল্লিখিত মন্তব্যের তাৎপর্য উপলব্ধি করা যায়। শিল্পকে অনুকৃতি-করণ; কল্পনার সৃষ্টি, আনন্দের অভিব্যক্তি, সৌন্দর্যের প্রকাশ, প্রতিভান, আবেগ সঞ্চার করার বাহন, আবেগের অভিব্যক্তি এমনি নানা সংজ্ঞায় বিশেষিত করবার চেষ্টা করা হয়েছে। এই সমস্ত সংজ্ঞাকে আমরা মোট দুই শ্রেণীতে ভাগ করে নিতে পারি। এক শ্রেণীতে থাকছে সেই মতবাদগুলি যারা প্রত্যক্ষ বা পরোক্ষভাবে 'রূপ'কেই শিল্পের বৈশেষিক লক্ষণ করেছে; আর অন্য শ্রেণীতে থাকছে সেই সব মত যারা 'ভাবাবেগ'কেই শিল্পের বৈশেষিক লক্ষণ বলে ঘোষণা করেছে। ফলে, রূপবাদী সমালোচকরা রূপ-সুষমা ছাড়া, অর্থাৎ রূপের বিচার ছাড়া আর কোন কিছুই বিচার করতে প্রস্তুত নন। রূপ এঁদের কাছে নিরপেক্ষ মর্যাদার অধিকারী। কল্পনা-বৃত্তি থেকে তার জন্ম এবং কল্পনাবৃত্তি চরিতার্থ করেই তার সার্থকতা। কোন লৌকিক বস্তুর বা ভাবনার বা ভাবাবেগের বাহন হিসাবে তার মূল্য বিচার্য নয়, তার মূল্য তার নিজের সত্তার মধ্যেই নিহিত। আদর্শ রূপাদর্শের সঙ্গে মিলিয়ে ছাড়া অন্য কোন উপায়েই তার মূল্য বিচার করা যায় না। এইভাবে চরম রূপবাদীরা বস্তুনিরপেক্ষ রূপের পূজারী হয়ে দাঁড়িয়েছেন এবং রূপের মূল্য নিরূপণ করতে, কেউ কেউ সুষমা ও সামঞ্জস্যকে সৌন্দর্যের লক্ষণ বলে নির্দেশ করেছেন, কেউ কেউ বা অন্তর্নিহিত রূপ-সংস্কারকে বা রূপাদর্শকেই রূপমূল্য নিরূপণের মানদণ্ড করবার চেষ্টা করেছেন। অন্যপক্ষে 'ভাববাদী'—সমালোচকরা রূপের নিরপেক্ষ মর্যাদা স্বীকার করেননি—রূপকে ভাবের অঙ্গ বা বাহন বলে স্বীকার করেছেন এবং আবেগজনকতার মাত্রা হিসাব করেই রূপের

বা শিল্পকর্মের মূল্য বিচার করেছেন। প্রথম পক্ষের কাছে, শিল্প যেহেতু নিছক কল্পনার সৃষ্টি এবং রূপবত্তার মধ্যেই শিল্পের সার্থকতা নিহিত, শিল্পের বিচারে নীতির বা উপযোগের বা বাস্তবতার প্রশ্ন অবান্তর। এদের কাছে শিল্পের একমাত্র নীতি—শিল্প হয়ে ওঠার নীতি, শিল্পের উপযোগ—কল্পনা-বৃত্তিকে পরিতৃপ্ত করা এবং শিল্পের বাস্তবতা—রূপের বা সৌন্দর্যের বাস্তবতা। দ্বিতীয় পক্ষের কাছে—শিল্প যেহেতু বিশেষ বস্তুর বা ভাবাবেগের অভিব্যক্তি এবং ভাবাবেগ জীবনসাপেক্ষ, শিল্পের বস্তু-মূল্য তথা নীতি-উপযোগ ও বাস্তবতা বিচার—অপ্রাসঙ্গিক বা অবান্তর নয়। যে বস্তুটিকে শিল্পী রূপ দিয়েছেন তা সামাজিকের নীতিবোধে, উপযোগ-বোধে এবং বাস্তবতা-বোধে কি প্রতিক্রিয়া সৃষ্টি করেছে—বস্তুবৈশিষ্ট্য বিচার প্রসঙ্গে তা অবশ্যই আলোচ্য। শিল্প সমালোচনার ইতিহাস বিবৃত না করেও আমরা এ কথা বলতে পারি—শিল্প সমালোচনায় উল্লিখিত দুটি প্রবৃত্তি বহু প্রাচীনকাল থেকেই চলে আসছে। শিল্পের সংজ্ঞা যাই করা হোক না কেন, শিল্পকে রূপকল্পনা, আনন্দের প্রকাশ, সৌন্দর্যের প্রকাশ, ভাবের প্রকাশ ইত্যাদি যাই বলা হোক, শিল্প-সমালোচকদের মধ্যে একদল শিল্প সমালোচনায় নীতির, উপযোগের এবং বাস্তবতার বিচারকে স্থান দিয়ে আসছেন, অন্যদল শিল্পের শৈল্পিক মূল্য বা আনন্দ বা সৌন্দর্য মূল্য ছাড়া আর কোন মূল্যকেই স্থান দিতে চানান। কেউ কেউ মধ্যপন্থা অবলম্বন করে, দুরকম বিচার-মান প্রবর্তন করতে চেয়েছেন—বলেছেন—শিল্পকে প্রথমতঃ বিশুদ্ধ শৈল্পিক মূল্যের দিক থেকে বিচার করতে হবে,—শিল্পের রূপমূল্য ও রসমূল্য যাচাই করে দেখতে হবে, দ্বিতীয়তঃ শিল্পের প্রভাব-মূল্য (influence-value) অর্থাৎ নৈতিক ও ঔপযোগিক তাৎপর্য বিচার করতে হবে। এই দুই প্রবৃত্তির দ্বন্দ্বই, বর্তমান যুগের "aesthetic criticism" এবং "Historical criticism"—এর দ্বন্দ্বে রূপান্তরিত হয়েছে। যাঁরা বিশুদ্ধ শৈল্পিক সমালোচনার পক্ষপাতী তাঁরা শিল্পের রূপ-রস আস্বাদন করেই এবং করিয়েই পরিতৃপ্ত ; তার অধিক আর কিছুই করতে প্রস্তুত নন অর্থাৎ শিল্পী-মানসকে, শিল্পের প্রেরণাকে এবং শিল্পের বিষয়বস্তুকে সমাজ বিবর্তনের ইতিহাসের পরিপ্রেক্ষিতে রেখে বিচার করতে প্রস্তুত নন। অন্যপক্ষে যাঁরা ঐতিহাসিক সমালোচনার পক্ষপাতী তাঁরা রূপ-রসের বিচারের সঙ্গে সঙ্গে—রূপ-রসের সুষ্ঠু বিচারের জন্যই—race milieu moment'-এর পরিপ্রেক্ষিতে রেখে শিল্পী-মানস ও শিল্পের তাৎপর্য বিচার করতে অভ্যস্ত।

বলা বাহুল্য ঐতিহাসিক সমালোচনা-পদ্ধতি অতি সহজেই শিল্পের নৈতিক বা সামাজিক তাৎপর্য বিচারে এবং বাস্তবতা-বিচারে পরিণত হয়ে থাকে।

কিন্তু কৌতুকের বিষয় এই যে কলা-কৈবল্যবাদী সমালোচকরা মুখে যতই 'কলা হি কেবলম' বলে আস্ফালন করুন, কার্যক্ষেত্রে ঐতিহাসিক সমালোচকেরই মত, তাঁরা শিল্পীর যুগ, শিল্পের প্রেরণা, শিল্পের বিষয়বস্তুর সঙ্গে বর্তমান যুগের সম্পর্ক প্রভৃতি নিয়ে আলোচনা করে থাকেন এবং যিনি এতখানি ঐতিহাসিক হতে কুণ্ঠিত হন তিনি রূপকে জীবন বা ভাবের বাহন হিসাবেই স্বীকার করেন এবং তদনুসারেই রূপের মূল্য

বিচার করে থাকেন। সুবিখ্যাত শিল্পতত্ত্ববিদ প্রতিভানবাদী বেনিডেট্টো ক্রোচে ঐকান্তিক চেষ্টায় শিল্পের স্বাতন্ত্র্য প্রতিষ্ঠিত করার পরে, অর্থাৎ শিল্পকে নৈয়ায়িক জ্ঞান এবং নীতি ও উপযোগ-চেতনা থেকে সম্পূর্ণ পৃথক করার পরেও, 'শিল্পের সমালোচনা'-প্রসঙ্গে যে ভাবে 'শৈল্পিক সমালোচনা' এবং 'ঐতিহাসিক সমালোচনার' মধ্যে সমন্বয় স্থাপনের চেষ্টা করেছেন, তা' নানা কারণে উল্লেখযোগ্য। প্রতিভান-বাদ প্রতিষ্ঠিত করবার জন্য ক্রোচে প্রথম দিকে যে পরিমাণে কলাকৈবল্যবাদী হয়েছেন—যে ভাবে রূপ-মূল্য ছাড়া শিল্পের আর কোন মূল্য—শিল্পের বস্তু-মূল্য, স্বীকার করেননি, শেষ দিকে সেই পরিমাণে কলাকৈবল্যবাদী থাকতে পারেননি—আধারের সঙ্গে সঙ্গে আধেয়ের মূল্যও স্বীকার করেছেন।

ক্রোচের "এসেন্স অফ এস্থেটিক"-গ্রন্থ থেকে এই উদ্ধৃতিটুকু আমাদের মন্তব্যকে সমর্থন করছে। "historical criticism of art" and "aesthetic criticism" are the same : it is indifferent which word we use.........we wish to call special attention, with the first, to the necessity of the understanding of art ; with the second, to the historical objectivity of the subject matter,..
For this reason criticism of art, when truly aesthetic or historical, becomes at the same time amplified into a **Criticism of life**, since it is not possible to judge—that is to characterise—works of art without at the same time judging and characterising the works of the whole life : এই শেষোক্ত উক্তিটি প্রণিধানযোগ্য। শিল্প-সমালোচনা জীবন-সমালোচনায় পর্যবসিত হতে বাধ্য এবং বাধ্য বলেই—"we cannot, therefore speak of a distinction of art from other criticism, save in an empirical manner.......". মোটকথা দাঁড়াচ্ছে এই যে শিল্প-সমালোচনা মুখ্যতঃ শিল্পের রূপ-রসেরই বিচার বটে, কিন্তু, গৌণতঃ শিল্পের বিষয়বস্তুর তাত্ত্বিক, নৈতিক ও ঔপযৌগিক তাৎপর্যের বিচার এবং সঙ্গে সঙ্গে বাস্তবতা-অবাস্তবতারও বিচার। কিন্তু এ বিচার, আগেই বলা হয়েছে—শিল্পের জাতি-বৈশিষ্ট্য নির্ধারণের উপরেই বিশেষভাবে নির্ভর করে। সুতরাং সমালোচককে প্রথমেই শিল্পের সংজ্ঞা ও স্বরূপ সম্বন্ধে স্থির সিদ্ধান্তে পৌছতে হবে এবং সেই সিদ্ধান্ত অনুসারেই বিচারে প্রবৃত্ত হতে হবে। কিন্তু এ সমস্যার পরেই তাঁর সামনে এসে দাঁড়াবে যে শিল্পটির সমালোচনা তিনি করবেন, তাঁর প্রজাতীয় লক্ষণ নিরূপণের সমস্যা। অর্থাৎ তিনি যদি নাটক-সমালোচনা করতে চান, তাহলে তাকে নাটকের সংজ্ঞা ও স্বরূপ লক্ষণ জেনে নিতে হবে। কারণ সাহিত্য-শিল্পের সাধারণ লক্ষণ তিনি যাই নির্ধারণ করুন, নাটকের প্রজাতীয় বৈশিষ্ট্য যতক্ষণ তিনি না জানছেন, ততক্ষণ তিনি বিশেষ নাটকের নাট্যত্বের পরিমাণ এবং তদানুষঙ্গিক দোষগুণ বিচার করতে পারবেন না। এই বিচার তখনই সম্ভব হবে যখন নাট্য সমালোচক নাট্যতত্ত্বকে

সম্যকভাবে অধিগত করতে পারবেন, নাটকের রূপ-রীতি এবং ধর্ম সম্বন্ধে সম্পূর্ণ অবহিত থাকবেন।

তত্ত্বগত সমস্যাকে আমরা মোটামুটি নিম্নলিখিত শ্রেণীতে ভাগ করে নিতে পারি :—

প্রথমতঃ, নাটকের সংজ্ঞা মোটামুটি সকলেরই জানা থাকলেও নাটকের স্বরূপ-লক্ষণ বা নাট্যত্বের লক্ষণ (ইংরেজিতে যাকে 'ড্রামাটিক' বলে) আমরা অনেকেই ভাসাভাসা ভাবে জানি। নানা মুনির নানা মতে পথ রীতিমতো কণ্টকিত। দ্বিতীয়তঃ নাটকের রূপ ও রীতির বৈচিত্র্য সমস্যাটিকে আরো জটিল করে তুলেছে। ক্লাসিকাল এবং রোমান্টিক গঠনের ভিন্ন ভিন্ন রূপ এবং রিয়েলিস্টিক, আইডিয়ালিষ্টিক, সিম্বলিক, এক্স্‌-প্রেশনিস্টিক, ইম্প্রেশানিস্টিক, সুররিয়েলিস্টিক প্রভৃতি রীতির বৈচিত্র্য, নাটকীয়ত্বের বিচারকে খুবই দুঃসাধ্য ব্যাপারে পরিণত করেছে। ক্লাসিকাল গঠনের সংস্কার নিয়ে রোমান্টিক গঠনের বৃত্ত বিচার করতে গেলে যেমন বিচার বিভ্রাট অনিবার্য তেমনি এক রীতির উপস্থাপনাকে অন্যরীতির উপস্থাপনার বৈশিষ্ট্য অনুসারে বিচার করতে গেলেও একই ফল ফলবে। তৃতীয়তঃ রসের (impression) ভিত্তিতে নাটকের যে যে শ্রেণী কল্পনা করা হয়েছে, সেই শ্রেণীগুলির স্বরূপ নিয়ে পণ্ডিতদের মধ্যে মতভেদ থাকায় নাটকের শ্রেণী নির্ধারণে অনেক সময় গণ্ডগোল হয়ে থাকে। ট্র্যাজেডির সংজ্ঞা ও স্বরূপ কি, ট্র্যাজেডিতে ভয়, শোচনা এবং বিস্ময়ের মাত্রা কোনটা কত পরিমাণে থাকবে, ট্র্যাজেডির খাটি উপসংহার কিরূপ হবে, করুণরসের সঙ্গে ট্র্যাজেডির কোন পার্থক্য আছে কিনা থাকলে তা কি, মেলোড্রামার সঙ্গে ট্র্যাজেডির পার্থক্য কোথায়, মেলোড্রামার স্বরূপ কি, ট্র্যাজি-কমেডি কাকে বলে, সিরিয়াস কমেডির ধর্ম কি এইসব শ্রেণীবিভাগ-গত নানা প্রশ্নে পণ্ডিতরা সম্পূর্ণ একমত হতে পারেননি, ফলে সমালোচকরা মহাসমস্যার সম্মুখীন হয়ে থাকেন।

কিন্তু এই তত্ত্বগত সমস্যা ছাড়াও নাট্যসমালোচনায় আরো কয়েকটি বিশেষ সমস্যা রয়েছে। এই বিশেষ সমস্যার প্রথমটি হলো—নাট্য-সমালোচকের তন্ময়ীভবনযোগ্যতার (identification) ক্ষমতা। সহৃদয়তা বা তন্ময়ীভবনযোগ্যতা প্রত্যেক শিল্পীর এবং সমালোচকের প্রাথমিক গুণ বটে, কিন্তু নাট্যসমালোচকের এই গুণটি অধিক পরিমাণে থাকা আবশ্যক। নাটক দৃশ্য কাব্য। সেখানে পাত্র-পাত্রীর নিজেদের পারস্পরিক আচরণের ভিতর দিয়ে বৃত্ত গঠিত হয় বলে নাট্যকার নিজের মুখে কোন রকম ব্যাখ্যা বিশ্লেষণ করতে পারেন না, বন্ধনীর মধ্যে যৎসামান্য নির্দেশ দিয়েই তাঁকে সন্তুষ্ট থাকতে হয়। ঔপন্যাসিক যেমন করে বর্ণনা ও বিশ্লেষণের সাহায্যে চরিত্রের অন্তর বাহিরকে মিলিয়ে পাঠকের মনে রূপটিকে স্পষ্টতর করতে পারেন, নাট্যকার তেমনটি পারেন না এবং পারেন না বলেই নাট্যসমালোচকের তন্ময়ীভবনযোগ্যতা—প্রতিভান ক্ষমতা—ব্যক্তির প্রতিমুহূর্তের রূপটিকে চোখের সামনে ভাসিয়ে তোলার ক্ষমতা—বেশী থাকা দরকার। প্রতিটি সংলাপ বা কায়িক ও সাত্ত্বিক আচরণের সঙ্গে সঙ্গে ব্যক্তির রূপ-রূপান্তরের যে ছবি তৈরি হয়ে উঠছে সেই ছবিগুলি যদি নাট্যসমালোচকের

চোখে প্রতিভাত না হয়, তা হলে নাট্যসমালোচকের কাছে নাট্যকারের সৃষ্টির সম্পূর্ণ রূপটি কিছুতেই ধরা পড়বে না। সংলাপের ছোট্ট একটি হুঁ বা না শুধু তো একটি শব্দ নয়—চরিত্রের একটি বিশেষ মুহূর্তের সর্বাত্মক আচরণ—চরিত্রের সামগ্রিক অভিব্যক্তি—বহুভাব বহু ভাবনার ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার পরিণাম ও সংশ্লেষ। সহৃদয়তা বা তন্ময়ীভবনযোগ্যতা ছাড়া আর কোন উপায়ই ঐ রূপটি আস্বাদ বা উপলব্ধি করা সম্ভব নয়। এই তন্ময়ীভবনযোগ্যতা যে সমালোচকের যত বেশী, এক কথায় যে সমালোচকের মধ্যে যতো বড় অভিনেতা থাকেন, তিনি তত রূপগুলির সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম রেখা ও বর্ণবৈচিত্র্যকে গ্রহণ করতে পারেন। এই ক্ষমতারই আর একটা রূপ অধ্যাপক নিকল যাকে বলেছেন "the power of visualizing theatre, scenery and actors"—রঙ্গমঞ্চ, দৃশ্য এবং অভিনেতাদের চোখের সামনে উপস্থিত করবার শক্তি। নাটকের দৃশ্যধর্মিতা কতখানি আছে বা না আছে তা পরিমাপ করতে এই শক্তি, বলা চলে, অপরিহার্য। নাটকে আমরা এক বা একাধিক ব্যক্তির ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার রূপ প্রত্যক্ষ করে থাকি। কিন্তু ব্যক্তিমাত্রেই পরিস্থিতির অন্তর্গত অর্থাৎ বিশেষ স্থানে বিশেষকালে অবস্থিত এবং বিশেষ বিশেষ ব্যক্তির বা ব্যক্তির নিজেরই অন্তর্নিহিত অন্যান্য ব্যক্তিত্বের সঙ্গে বুঝাপড়া করতে নিযুক্ত। এমত অবস্থায় একটি ব্যক্তির আচরণ কতখানি সার্থক হচ্ছে বা না হচ্ছে তা নিরূপণ করতে হলে, ঐ ব্যক্তির আচরণ অন্য ব্যক্তির মধ্যে কি এবং কতখানি প্রতিক্রিয়া জাগাচ্ছে তা দেখতে হবে। তা দেখা সম্ভব হয় তখনই যখন সমালোচকের মধ্যে—"power of visualizing theatre, scenery and actors" থাকে। নাটকটিকে সমালোচক চোখের সামনে অভিনীত হতে দেখেন—চরিত্রগুলি তাদের আঙ্গিক-বাচিক আহার্য ও সাত্ত্বিক অবস্থা নিয়ে সমালোচকের চোখের সামনে পরিস্ফুট হয়ে উঠে। এখানেই আসছে—নাটক-সমালোচনার জটিলতম একটি প্রশ্ন—মঞ্চ-সাফল্যই (stage success) নাটকীয় উৎকর্ষের একমাত্র কষ্টিপাথর কি না? অভিনয়ে যে নাটক বেশী জনপ্রিয়, অর্থাৎ বহু রজনীর অভিনয়ে বহু দর্শক ও প্রচুর অর্থ আকর্ষণ করে যে নাটক যশস্বী হয়েছে, সেই নাটককেই আমরা নির্বিচারে বড়ো বা ভালো নাটক বলব কি না? অথবা নাটকের সাহিত্যিক মূল্যকেই আমরা বড়োত্বের বা ভালোত্বের মানদণ্ড বলে স্বীকার করব কি না? বহু রজনীতে বহু দর্শক এবং প্রচুর অর্থ আকর্ষণ করা সত্ত্বেও নাটক শিল্পসৃষ্টি হিসাবে হেয় হতে পারে কি না? বলা বাহুল্য নাট্যসমালোচকের এই প্রশ্নগুলি এড়িয়ে যাওয়ার উপায় নেই; একটি স্থির সিদ্ধান্ত বা মীমাংসা করে নিয়েই তবে তাঁকে রায় দিতে হবে। সুতরাং প্রশ্নটি নিয়ে একটু আলোচনা করা যাক।

নাটক যেহেতু দৃশ্য কাব্য এবং 'দৃশ্য' শব্দটির অর্থ অভিনেয় এবং দৃশ্যধর্মিতা নাটকের বৈশেষিক লক্ষণ, প্রত্যেক নাটককেই নাটক হতে গেলে সু-অভিনেয় হতে হবে অর্থাৎ প্রেক্ষাগৃহে-সমবেত দর্শকের চিত্ত আকর্ষণ করে রাখার ক্ষমতা অর্জন করতেই হবে। যে উদ্দেশ্যে যার সৃষ্টি সেই উদ্দেশ্য সে যে পরিমাণে সিদ্ধ করে সেই পরিমাণেই সে সার্থক—এই সূত্র প্রয়োগ করলে, অবশ্যই এ কথা বলতে হবে যে

নাটক কাব্য বটে কিন্তু বিশেষ-উদ্দেশ্যে-রচিত কাব্য—দর্শকদের সামনে অভিনয় করার উদ্দেশ্য নিয়ে রচিত কাব্য।

এই দিক থেকে দেখলে, যে নাটক অভিনয় দিয়ে দর্শক চিত্ত আকর্ষণ করতে সমর্থ, সেই নাটক অবশ্যই সার্থক নাটক। অর্থাৎ মঞ্চ-সাফল্য যে নাটকের দৃশ্যগুণের মানদণ্ড সে বিষয়ে কোন সন্দেহ করা চলে না। দৃশ্যত্ব গুণই যেখানে বড় গুণ সেখানে অভিনয় সাফল্য যে বড়ত্বের লক্ষণ বলে স্বীকৃত হবে এতে আর আশ্চর্য হওয়ার কি আছে? হয়েছেও তাই। অনেকেই মঞ্চ-সাফল্যের মাত্রা হিসাব করে নাটকের ভালোত্ব-মন্দত্ব বিচার করে থাকেন। পাঁচশো-সাতশো রাত্রি যে নাটক অভিনীত হয়েছে তাকেই তাঁরা ভালো বা বড় নাটক বলে ঘোষণা করেছেন। অনেকক্ষেত্রেই বিশেষ করে সাধারণ রঙ্গালয়ের এবং প্রকাশকের বিজ্ঞাপনগুলিতে 'সর্বশ্রেষ্ঠ নাটক' বিশেষণটি সেই নাটকের পিছনেই বসানো হয়ে থাকে যে নাটক দর্শকপূর্ণ প্রেক্ষাগৃহে বহুশত রজনী অভিনীত হয়ে দর্শকদের আনন্দ দিয়েছে। এ কথা অবশ্য স্বীকার করতেই হবে—পাঁচশো-সাতশো হাজার রজনীর অভিনয় যে কোন নাটকেরই পক্ষে ভাগ্যের কথা এবং তাতে আর কিছু সূচিত না হলেও এই সত্যটি ব্যক্ত হয় যে নাটকখানির ভিতরে বা অভিনয়ে এমন কিছু আছে যা দর্শকদের আকর্ষণ করতে সমর্থ হয়েছে। মঞ্চ-সাফল্য বলতে আমরা সাধারণতঃ অভিনয় রজনীর সংখ্যাবাহুল্য তথা আর্থিক লাভের পরিমাণ-প্রাচুর্যকেই বুঝে থাকি এবং অভিনয় রজনীর সংখ্যাবাহুল্যকেই নাটকের দৃশ্য-গুণের পরিমাণ বলে গণ্য করে থাকি। এখানেই একটা বড় ফাঁক থেকে যায়। অভিনয় রজনীর সংখ্যাবাহুল্য যে সবক্ষেত্রেই নাটকের গুণের নিদর্শন নয়, একথা আমরা তলিয়ে দেখতে যাইনে।

নিশ্চয়ই কেউ এ কথা মনে করবেন না যে আমি এই কথাই বলছি যে সাতশো বা হাজার দুহাজার রজনী অভিনীত নাটক 'সর্বশ্রেষ্ঠ নাটক' হতে পারে না বা বহু-রজনী-অভিনীত নাটক মাত্রেই হেয় নাটক। আমি শুধু এই কথাই বলতে চেয়েছি যে বহুরজনী-অভিনীত নাটক মাত্রেই বড় বা ভালো নাটক নয়—বহুরজনীর অভিনয় সব সময় নাটকের নাট্যগুণের প্রমাণ নাও হতে পারে। বহুরজনী-অভিনীত হেয় নাটকের আকর্ষণ শক্তি বিশ্লেষণ করতে গেলে দেখা যাবে নাটকের মধ্যে হয়তো এমন বহু কিছু রয়েছে যাদের সঙ্গে নাটকের কোন অন্তরঙ্গ যোগ নেই, অথচ যাদের আমোদজনকত্ব এবং চিত্তাকর্ষকত্ব যথেষ্ট পরিমাণেই আছে। তারপর নাটকের আকর্ষণের চেয়ে, অভিনয়ের আঙ্গিকের আকর্ষণ—দৃশ্যের বা আলোকসম্পাতের চমৎকারিত্বের বা অভিনেতার ও অভিনেত্রীর ব্যক্তিত্বের আকর্ষণ বেশী হতে পারে। অর্থাৎ নাট্যাভিনয়ের আকর্ষণ-কেন্দ্র নাটক থেকে সরে অভিনয় ব্যবস্থার মধ্যে গিয়ে দাঁড়াতে পারে। এমনটি হতে পারে এবং পারে বলেই, জনৈক সমালোচক আক্ষেপ করে বলেছিলেন—"ব্রিটিশ থিয়েটার ব্রিটিশ ড্রামার শত্রু"। অনেক সময় ব্যবসায়ী থিয়েটারগুলি—কলা বেচার জন্যই যারা রথ দেখতে যায়—অতি দুর্বল নাটককেও, দৃশ্য চমৎকারিত্বের এবং অভিনেতার বা অভিনেত্রীর ব্যক্তিত্বের জোর দিয়ে বহুরজনী পার করে নিয়ে যায়। সুতরাং দেখা যাচ্ছে—বহুরজনী অভিনয় অনেকক্ষেত্রে নাটকের

সু-অভিনেয়ত্বের প্রমাণ না হয়ে থিয়েটারের অর্থাৎ প্রযোজকের কৃতিত্বের পরিচয় হতে পারে। এর প্রমাণ খুঁজতে বেশী কষ্ট করতে হবে না।

দেশ-বিদেশের বহুরজনী-অভিনীত এই শ্রেণীর নাটকগুলি পর্যালোচনা করলেই, দেখা যাবে—নাটকের নিজের গুণের চেয়ে, আঙ্গিকের চমৎকারিত্বই এবং অভিনেতা-অভিনেত্রীর ব্যক্তিত্বই বহুরজনী-অভিনয়ের প্রধান কারণ হয়েছে। তারপর আকর্ষণ-কেন্দ্র যেখানে নাটকের মধ্যেই নিহিত থাকে, সেখানেও, অভিনয়-সাফল্যকে সব সময়ে উৎকর্ষ লক্ষণ বলা চলে না। কেন চলে না তা আগেই বলেছি। অতএব এ সিদ্ধান্ত করতেই হবে যে শুধু মঞ্চ-সাফল্যই নাটকের উৎকর্ষ বিচারের কষ্টিপাথর হতে পারে না—সাধারণ দর্শকের রুচিকেই বিচারের চূড়ান্ত মানদণ্ড বলে গণ্য করা চলে না। নাটকবিচারে মঞ্চ-সাফল্যের সঙ্গে সাহিত্যিক সাফল্যও (literary success) অবশ্য বিচার্য এবং সাহিত্যিক সাফল্যের মধ্যেই নাটকের ভালোত্ব ও বড়োত্ব নিহিত থাকে।

'সাহিত্যিক সাফল্য' কথাটিকে অনেক সময় যে সংকীর্ণ অর্থে ব্যবহার করা হয় আমি সেই অর্থে অর্থাৎ সংলাপের কাব্যিকতা—অলংকার সৌন্দর্য—কল্পনা বৈভব বুঝাতে, ব্যবহার করছিনে। আমি ব্যবহার করছি ব্যাপক অর্থে—সার্থক ও সুন্দর ভাষাশিল্প অর্থে—নির্দোষ সাহিত্যকর্ম অর্থাৎ—'ভাষাময় দৃশ্যরীতি-রচিত সরস জীবন বৃত্ত' বুঝাতে। নাট্যকারের উদ্দেশ্য ভাষার উপাদান দিয়ে দৃশ্যরীতিতে জীবনের রসরূপ রচনা করা—জীবনের একটি 'সমগ্র বৃত্ত' তৈরী করা। যে নাট্যকার জীবনের দৃশ্যরীতি-রচিত রসরূপ সৃষ্টি করতে সমর্থ হন, তিনিই সার্থককাম এবং যে নাটক দৃশ্য-রীতিরচিত জীবনবৃত্ত হিসাবে সার্থক, সুন্দর এবং সরস, সেই নাটকই সাহিত্য হিসাবে সফল। 'সাহিত্যিক সাফল্য' নাটকের কোন বাহ্যিক বা বাড়তি অলংকরণ নয়, নাটকের সার্থক নাটক হবারই গৌরব এবং সে গৌরব নির্দোষ রসরূপ হওয়ার মধ্যেই—ভাবের সমর্থ অঙ্গ প্রত্যঙ্গের মধ্যেই—নিহিত। এই সাহিত্যিক সাফল্য যেহেতু অশরীরী কোন কিছু নয় এবং সার্থক ও সরস ইতিবৃত্তের শরীরেই এর অধিষ্ঠান, এই সাফল্যকে সূত্র দিয়ে পরিমাপ করা সম্ভব। আগেই বলা হয়েছে, প্রত্যেকটি সৃষ্টি বিশেষ বিশেষ জীবের মতো স্বতন্ত্র ব্যক্তিত্বের অধিকারী—'an organic whole' তার আত্মা যতো অশরীরীই হোক, দেহ ধারণ করেই তাকে ব্যক্তির মর্যাদা লাভ করতে হয়। প্রকৃত প্রস্তাবে নাট্য শিল্পকর্মে ভাব-রূপ আত্মাই বৃত্ত-রূপ শরীরে পরিণত হয়; বৃত্তই ভাবের বাহন। ভাবের শরীরী অভিব্যক্তি। এই দিক থেকে দেখলে—নাটক বিচার, শেষ পর্যন্ত,—ইতিবৃত্তের ভাববাহনক্ষমতার বিচার, ভাবটি যথাযথভাবে এবং যথেষ্ট মাত্রায় ব্যক্ত হয়েছে কি না, তার বিচার। বলা বাহুল্য—ভাবের প্রকৃতির উপরেই ইতিবৃত্তের আকৃতি-প্রকৃতি নির্ভর করে, এবং ইতিবৃত্তের মধ্যেই যেহেতু আমরা নাট্যশিল্পকে বস্তুরূপে পেয়ে থাকি, ইতিবৃত্ত-বিচার, বস্তুবিচারের মতোই বৈজ্ঞানিক পদ্ধতিতে করা সম্ভব।

এই পদ্ধতিতে নাটক বিচার করতে গেলে, প্রথমেই সমালোচককে নাট্যকারের মূল অভিপ্রায়টিকে অর্থাৎ নাটকের ভাব (theme or ideas) বা প্রতিপাদ্যটিকে

(Premise) নির্ধারণ করে নিতে হবে। 'নিরুদ্দেশ যাত্রা' আর যেখানেই থাক শিল্পসৃষ্টিতে নেই। প্রত্যেক শিল্পেরই উদ্দেশ্য থাকে। নাটকের এই উদ্দেশ্যকে পণ্ডিতরা নানা নাম দিয়েছেন। ক্রনেতিয়ে বলেছেন—'goal', ব্রাণ্ডার ম্যাথুস, প্রাইস, আর্চার প্রমুখ নাট্যবিদরা বলেছেন—'theme', হাউয়ার্ড লসন বলেছেন—'root idea', এগরি বলেছেন—"Premise," মেলেভিন্‌স্কি বলেছেন—'basic emotion' আমাদের নাট্যশাস্ত্রে বলেছে—'স্থায়িভাব'। এই নামগুলি লক্ষ্য করলেই দেখা যাবে 'উদ্দেশ্য'কে পণ্ডিতরা দুই দিক থেকে দেখছেন; কেউ কেউ দেখছেন—idea হিসাবে, কেউ কেউ দেখছেন—emotion হিসাবে। যে-কোন একখানি নাটক সামনে রাখলেই আমরা দেখতে পাব—নাট্যকার যেমন একটি বিশেষ রস সৃষ্টির অর্থাৎ বিশেষ একটি স্থায়িভাবকে (basic emotion) ব্যক্ত করার চেষ্টা করেছেন, এক কথায় বিশেষ ধরনের 'আবেগ' (emotional appeal) উদ্রেক করার চেষ্টা করেছেন, তেমনি সঙ্গে সঙ্গে একটা 'idea'-কেও—জীবন ভাষ্যকেও প্রকাশ করেছেন। একদিক থেকে দেখলে দেখা যায়, নাট্যকার—বিশেষ একটি 'ভাব' অর্থাৎ স্থায়িভাবকে ব্যক্ত করবার উদ্দেশ্যেই নাটক রচনা করেছেন, অন্যদিক থেকে দেখলে দেখা যায়—নাট্যকার রসকে উপায় হিসাবে গ্রহণ করে বিশেষ কোন বক্তব্যকে বা প্রতিপাদ্যকে প্রতিষ্ঠিত করতে চেষ্টা করেছেন।

এইভাবে প্রত্যেক নাটক থেকেই আমরা একটি মূল ভাব (Central idea) এবং একটি অঙ্গী রস (dominant impression) উদ্ধার করতে পারি। দু একটি দৃষ্টান্ত দিলেই বক্তব্য স্পষ্ট হবে। 'বুড়ো শালিকের ঘাড়ে রোঁ' নাটকে কেউ বলবেন, মধুসূদনের উদ্দেশ্য ছিল হাস্যরস সৃষ্টি করা, 'কেউ বলবেন উদ্দেশ্য ছিল—সমাজের বুড়ো শালিকদের চরিত্র দেখানো, ম্যাকবেথ নাটক রচনার উদ্দেশ্য, কেউ বলবেন—ট্র্যাজেডি-রস সৃষ্টি করা, কেউ বলবেন—উচ্চাকাঙ্ক্ষার শোচনীয় পরিণাম দেখানো। রক্তকরবী নাটকের উদ্দেশ্য—কেউ বলবেন—নন্দিনী-রঞ্জনের প্রেমকে অবলম্বন করে ট্র্যাজেডি-রস সৃষ্টি করা, কেউ বলবেন—প্রাণের জয় ঘোষণা করা। মোট কথা প্রত্যেক নাটকেই—একটি থাকে আইডিয়ার আবেদন, আর একটি থাকে আবেগের আবেদন। কোনক্ষেত্রে একটি বিশেষ আইডিয়াকে ব্যক্ত করাই নাট্যকারের মুখ্য উদ্দেশ্য হয়—নাটক 'ভাবমুখ্য' (idea-drama বা problem play) হয়ে দাঁড়ায়, কোন ক্ষেত্রে আইডিয়া অপেক্ষা ভাবাবেগ জাগানোর দিকেই নাট্যকার বেশী ঝুঁকে পড়েন, ফলে নাটক হয়ে দাঁড়ায় রসমুখ্য—কোন ক্ষেত্রে চরিত্রের জটিলতা চরিত্র সমস্যা দেখানো মুখ্য উদ্দেশ্য হয় এবং নাটক হয় 'চরিত্র মুখ্য'। এমনি করে নাট্যকারের মুখ্য-অভিপ্রায় অনুসারে—নাটকের উদ্দেশ্য কেন্দ্রটি গড়ে উঠে। সুতরাং যাঁরা নাটকের উদ্দেশ্য বলতে 'theme', 'root-idea' বা 'premise' বুঝেছেন তাঁরা ভাবনা-গত তাৎপর্যের দিকে এবং যাঁরা 'basic emotion', 'স্থায়িভাব' প্রভৃতি বুঝেছেন, তারা আবেগ-গত তাৎপর্যের দিকে লক্ষ্য রেখেছেন। কিন্তু একটু বিশ্লেষণ করলেই দেখা যাবে—এই দুই তাৎপর্যকে আপাতদৃষ্টিতে যতো নিরপেক্ষ মনে হয়, ততো নিরপেক্ষ তারা নয়।

রসকে আপাতদৃষ্টিতে যতো আবেগস্বরূপ বলেই মনে হোক আসলে অর্থাৎ বিশেষ রূপে সে একটি ধারণা—জীবনের পরিকল্পনা। যোগেশের বা ম্যাকবেথের ট্র্যাজেডি সৃষ্টি করা—যোগেশের বা ম্যাকবেথের জীবনেরই কতকগুলি পরিস্থিতি এবং একটি বিশেষ পরিণাম পরিকল্পনা করা। ট্র্যাজেডি বা কমেডি রস (impression) হিসাবে বিশেষ ধরনের আবেগ বটে, কিন্তু ঐ আবেগ এক এক নাটকে এক এক জীবন-পরিকল্পনাকে আশ্রয় করে উদ্রিক্ত হয়ে থাকে। সংস্কৃত রসশাস্ত্রে এ বিষয়ে সুন্দর একটি নির্দেশ আছে, বলা হয়েছে—'রসনা চ বোধরূপা', রসের আস্বাদন আসলে বোধেরই পরিতর্পণ অর্থাৎ ভাব বোধাশ্রয়ী। জীবন পরিকল্পনার বৈশিষ্ট্যের মধ্যেই বোধের বৈশিষ্ট্য নিহিত থাকে। মোটকথা প্রত্যেক নাটকেই—একটি মূল ভাব (root-idea) থাকে—সেই মূল ভাব প্রতিপাদ্যের (Premise) আকারেই থাক আর জীবন পরিকল্পনার (design of life) আকারেই থাক।

অতএব নাট্য সমালোচকের প্রাথমিক কর্তব্য—নাটকের 'root-idea' কে বা প্রতিপাদ্য বিষয়টিকে আবিষ্কার করা। নাট্যকার 'থিম'কে কোন্ 'প্রোপোজিশান'-এ বা প্রেমিজে ধারণা করেছেন সেই ধারণাটিকে উদ্ধার করা। "থিমকে যে প্রোপোজিশানের* আকারে নাট্যকার ব্যক্ত করতে চেয়েছেন তাকে ধরতে পারলেই সমালোচক সঙ্গে সঙ্গে—(a) Condition of action (b) Cause of action এবং 'result of action'—এর রূপটি পেয়ে যাবেন—এক কথায় বৃত্তের সূক্ষ্ম শরীরটিকেই প্রত্যক্ষ করবেন। যেমন ধরা যাক কোন সমালোচক ম্যাকবেথ নাটকের প্রতিপাদ্য (Premise)—'Ruthless ambition leads to destruction'—স্থির করে ফেললেন এবং সঙ্গে সঙ্গেই ম্যাকবেথ নাটকের বৃত্তটির সূক্ষ্ম শরীরও তার চোখে প্রতিভাত হলো। বৃত্তটির একটি আদর্শ রূপ তার চোখে ভেসে উঠল; তিনি বুঝলেন—একটি লোক উচ্চাকাঙ্ক্ষী হবে, হয়ে ক্রমশ নিষ্ঠুর হয়ে উঠবে, নিষ্ঠুর আচরণ দিয়ে পরিবেশকে প্রতিকূল করে তুলবে এবং শেষ পর্যন্ত শোচনীয়ভাবে বিনষ্ট হবে। সুতরাং দেখা যাচ্ছে—নাটকের প্রেমিজ বা প্রতিপাদ্য আবিষ্কার করতে পারলেই—বৃত্তের আদি, মধ্য ও অন্তের ধারণা পাওয়া যায়—বৃত্তের আদর্শ রূপের (ideal form) ছকটা মনে জেগে যায়।

এই আদর্শ রূপের সংস্কার নিয়েই সমালোচককে নাটকের বৃত্ত-সমালোচনায় প্রবৃত্ত হতে—সমালোচনায় প্রবৃত্ত হতে হবে। বিচার করে দেখতে হবে নাট্যকার তার root-idea-কে বা Premise-কে সম্পূর্ণ ও সুষ্ঠুভাবে ইতিবৃত্তে রূপান্তরিত করতে পেরেছেন কি না—ব্যক্তিজীবনের কাহিনীতে পর্যবসিত করতে সক্ষম হয়েছেন কি না, 'আইডিয়া'র "অবজেকটিভ কো-রিলেটিভ" তৈরী করতে পেরেছেন কি না। এই ইতিবৃত্তের বিচার একদিকে যেমন বৃত্তের রীতি, কার্যের সন্ধি-বিভাগের এবং তদানুষঙ্গিক প্রোগ্রেশান, কন্‌টিনিউটি, টেম্পো প্রভৃতির আলোচনা, অন্যদিকে—যে সব

* A dramatic proposition is the logical statement of that which has to be demonstrated by the complete action—Price.

ব্যক্তি জীবনের কাহিনীর মাধ্যমে প্রতিপাদ্যকে প্রতিপাদন করার চেষ্টা করা হয় সেই সব চরিত্রের ও তাদের পারস্পরিক সম্পর্কের এবং যে দ্বন্দ্বকে কেন্দ্র করে ব্যক্তির বিভিন্ন পরিস্থিতি ও বিশেষ পরিণাম গড়ে উঠে সেই দ্বন্দ্বের ও পরিণামের প্রকৃতির বিচার।

বৃত্তের সার্থকতা পরীক্ষা করার সময় সমালোচক অবশ্যই ভাবব্যঞ্জকতা এবং রসোদ্দীপকতা এই দুই দিকেরই বিচার করবেন। একদিকে তিনি সন্ধিগুলির বিন্যাস, উপযোগিতা, কার্যকারিতা এবং ক্রম পরীক্ষা করবেন,—এক সন্ধি থেকে অন্য সন্ধিতে উৎক্রমণ ঠিক হয়েছে কি না তা বিচার করবেন, সন্ধির অন্তর্গত অঙ্কের বা দৃশ্যের ঘটনা বিন্যাসে অন্বয় ও ক্রমগতি বা প্রগতি আছে কি না বিচার করবেন, অন্যদিকে পরিস্থিতিগুলি নাটকীয় হচ্ছে কি না, ঘটনার ভিতর দিয়ে ঔৎসুক্য ক্রমশঃ বৃদ্ধি পাচ্ছে কি না, ঘটনার অগ্রগতির সঙ্গে ভাবাবেগের তীব্রতা বাড়ছে কি না—সে বিচারও করবেন। কিন্তু এখানেই সমালোচককে আরো একটি বিষয়ে অবহিত থাকতে হবে এবং সেই বিষয়টি—বৃত্তের রীতিগত বৈশিষ্ট্য। এ কথা ঠিক বটে যে নাটক ক্লাসিকাল, রোমান্টিক, রিয়েলিস্টিক, সিম্বলিক, স্যুররিয়েলিস্টিক, একস্‌প্রেশানিষ্ট প্রভৃতি রীতির যে রীতিতেই রচিত হোক প্রত্যেক নাটকেই 'ইতিবৃত্ত' থাকে এবং সেই ইতিবৃত্ত স্বভাবতঃই সন্ধিসমন্বিত। এমন কি অতি অধুনিক নাট্যকার ইউজিন আয়োনেস্কোর কিম্ভূতাকার স্যুররিয়েলিস্টিক এবং 'অনাটকীয়' নাটকেও (Anti-play) আরম্ভ থেকে উপসংহার পর্যন্ত ঘটনার একটি পরম্পরা বা অগ্রগতি পাওয়া যায়। অতএব বৃত্ত বিচারে সন্ধি-বিভাগের আলোচনা অবশ্যই করতে হবে। কিন্তু সব ইতিবৃত্তেই সন্ধি-বিভাগ থাকলেও সব ইতিবৃত্তের ঘটনা-বিন্যাস রীতি, কার্যের অগ্রগতির লয়, ঘটনার পারস্পরিক অন্বয় একরূপ নয়। ক্লাসিকাল-রীতির নাটকের ঘটনা বিন্যাস এবং রোমান্টিক রীতির নাটকের ঘটনাবিন্যাস একরূপ নয়, আবার বাস্তবিক রীতির নাটকের ঘটনার প্রকৃতি, অগ্রগতির লয়, ঘটনার অন্বয়, সাংকেতিক নাটকের ঘটনার প্রকৃতি, অগ্রগতি ও অন্বয় একরূপ নয়। সুতরাং ইতিবৃত্ত কোন্ রীতিতে গঠিত হয়েছে—তা জেনে নেওয়ার পরেই, ঘটনার প্রকৃতি, কার্যের অগ্রগতি এবং অন্বয় প্রভৃতি ঠিকভাবে পরীক্ষা করা সম্ভব।

এই ইতিবৃত্ত বিচারের সঙ্গেই অপরিহার্য যোগে যুক্ত হয়ে আছে—ইতিবৃত্ত যার বা যাদের ইতিবৃত্ত সেই সব পাত্র-পাত্রীদের চরিত্রের সমালোচনা এবং যে দ্বন্দ্বটি ইতিবৃত্তের রূপ ধারণ করেছে সেই দ্বন্দ্বের প্রকৃতির আলোচনা। যে সব কার্য দ্বারা ইতিবৃত্ত গঠিত হয় সেই কার্যগুলি ব্যক্তি-চরিত্র থেকেই সম্ভব হয়। ব্যক্তি স্বভাব ও ইচ্ছার পারস্পরিক ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়াই কার্যের উৎপত্তির ও গতির নিয়ামক। সুতরাং ক্রম পরিণামশীল একটি কার্য (action) তৈরী করতে যাওয়া মানেই—একাধিক ব্যক্তিত্বের বা ব্যক্তি ইচ্ছার সম্পর্ক ও দ্বন্দ্ব এবং তাদের পারস্পরিক ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার ভিতর দিয়ে দ্বন্দ্বের একটা পরিণাম গড়ে তোলা। এই হিসাবে সুষ্ঠু ইতিবৃত্ত রচনা করার আগেই নাট্যকারকে প্রতিপাদ্য প্রতিপাদন করার জন্য ব্যক্তিত্বশালী অর্থাৎ

উপযুক্ত চরিত্র নির্বাচন করতে হবে এবং দ্বন্দ্বের প্রকৃতি, ক্রমপরিণতি ও উপসংহার পরিকল্পনা করতে হবে।

চরিত্র-আলোচনায় অগ্রসর হয়েই সমালোচককে—প্রথম কেন্দ্রীয় চরিত্র (protagonist বা pivotal character) অর্থাৎ নায়ককে এবং প্রতিনায়ককে আবিষ্কার করতে হবে এবং সঙ্গে সঙ্গে নায়কের এবং প্রতিনায়কের পক্ষে যে যে চরিত্র আছে তাদের বেছে নিতে হবে। এই নির্বাচনের পরে, সমালোচক চরিত্রগুলির ব্যক্তিত্বের পরিচয় দিতে চেষ্টা করবেন। চরিত্রের ব্যক্তিত্বের সম্পূর্ণ পরিচয় দিতে হলে, বলা বাহুল্য, চরিত্রের ত্রৈমানিক *বিশেষত্ব (tridimensionality) এবং পরিবেশের সঙ্গে চরিত্রের বুঝাপড়ার রূপটি তুলে ধরতে হবে।

দৈহিক, সামাজিক এবং মানসিক প্রকৃতির বৈশিষ্ট্য নিয়ে চরিত্র কি-ভাবে পরিবেশ বা পরিস্থিতির সঙ্গে বুঝাপড়া করছে, বুঝাপড়া করতে যেয়ে যে ক্রিয়া বা প্রতিক্রিয়ার সৃষ্টি হচ্ছে তা সমুচিত হচ্ছে কি না,—এ সবই সমালোচক বিচার করবেন। ত্রৈমানিক বৈশিষ্ট্যের উপরেই—চরিত্রের ক্রিয়া প্রতিক্রিয়ার রূপটি নির্ভর করে বলেই এবং দ্বন্দ্বের প্রকৃতি চরিত্রের ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার প্রকৃতি দ্বারা নিয়ন্ত্রিত বলে, চরিত্রের প্রকৃতির উপরেই শেষ পর্যন্ত দ্বন্দ্বের প্রকৃতি নির্ভর করে। দ্বন্দ্বের প্রকৃতি বা শ্রেণী-বিভাগ নিয়ে পণ্ডিতদের মধ্যে যে মতভেদ রয়েছে, সমালোচককে অবশ্যই সে সম্বন্ধে অবহিত থাকতে হবে। সক্রিয় ও নিষ্ক্রিয় দ্বন্দ্বের, বহির্দ্বন্দ্ব ও অন্তর্দ্বন্দ্বের প্রকৃতি ও পার্থক্য সম্বন্ধে তিনি যেমন অবহিত থাকবেন, তেমনি অবহিত থাকবেন—দ্বন্দ্বের

---

*[Lajos Egri তাঁর "The Art of Dramatic Writing"-গ্রন্থে tridimensional character bone structure কিরূপ হবে তা তালিকাকারে দিয়েছেন।

Physiology—(1) Sex (2) Age
(3) Height and weight
(4) Colour of hair, eyes, skin (5) Posture
(6) Appearance (7) Defects
(8) Heredity.

Sociology— (1) Class (2) Occupation
(3) Education (4) Home life
(5) Religion (6) Race, Nationality
(7) Place in community (8) Political affiliations
(9) Amusements, hobbies

Psychology—(1) Sex life, moral standards.
(2) Personal premise, ambition
(3) Frustrations, chief disappointments
(4) Temperament
(5) Attitude toward life
(6) Complexes
(7) Extrovert, introvert, ambivert
(8) Qualities (9) I Q,

অন্যান্য শ্রেণী-বিভাগ সম্বন্ধেও। নাট্যতত্ত্ববিদ লাজোস্ এগ্‌রি মহাশয় দ্বন্দ্বের যে শ্রেণী-বিভাগ* করেছেন তা সমালোচক অবশ্যই স্মরণে রাখবেন।

সমালোচককে এই দ্বন্দ্বগুলির স্বরূপ উপলব্ধি করতে হবে এবং আলোচ্য নাটকে, কোন্ দ্বন্দ্ব কোথায় এবং কিভাবে ব্যক্ত হয়েছে তা নির্ধারণ করতে হবে। দ্বন্দ্বের প্রকৃতি বিশ্লেষণ করার সময়, সমালোচক অবশ্যই চরিত্রের উপর পরিবেশের প্রভাব এবং পরিবেশের উপর চরিত্রের প্রভাব কিভাবে এবং কতখানি কাজ করছে তার হিসাব করবেন এবং যে-ক্ষেত্রে পরিবেশের আক্রমণে চরিত্র পর্যুদস্ত ও নিষ্ক্রিয় হয়ে পড়ে, সেই static conflict-এর ক্ষেত্রে নিষ্ক্রিয় চরিত্রের ক্রিয়ার এবং ক্রমপরিণতির রূপটি খুব সতর্ক দৃষ্টিতে পর্যবেক্ষণ করবেন। এ কথা তাঁকে সব সময়েই মনে রাখতে হবে যে, তাঁর কাজ, কোন্ দ্বন্দ্ব রয়েছে এবং কি ভাবে রয়েছে তা-ই নির্দেশ করা এবং দ্বন্দ্বটিকে যথেষ্ট মাত্রায় রূপ দেওয়া হয়েছে কি না, দ্বন্দ্বটি রস নিষ্পত্তির সহায়ক হয়েছে কি না তা বিচার করে দেখা।

বলা বাহুল্য সমালোচনার সময়ে বৃত্ত, দ্বন্দ্ব, ও চরিত্রকে আমরা যত পৃথক মনে করি এবং পৃথক ভাবে বিচার করবার চেষ্টা করে থাকি, তত পৃথক তারা নয়। চরিত্র থেকেই কার্যের উৎপত্তি হয় এবং চরিত্রের কার্যের ভিতর দিয়েই দ্বন্দ্ব ব্যক্ত হয় এবং বৃত্ত ঐ কার্য বা ঘটনাগুলিরই সমষ্টি। চরিত্রের প্রকৃতি নিয়ন্ত্রিত করে দ্বন্দ্বের প্রকৃতিকে এবং দ্বন্দ্বের প্রকৃতির উপর নির্ভর করে বৃত্তের প্রকৃতি। চরিত্রের দিক থেকে দেখলে আমরা বৃত্তকে বলতে পারি—ঘটনার ঘাত-প্রতিঘাতের ভিতর দিয়ে চরিত্রের এক অবস্থা থেকে অন্য অবস্থায় বা পরিণামে পৌঁছানো। দ্বন্দ্বের দিক থেকে বলা যায়—বৃত্ত হচ্ছে দ্বন্দ্বের প্রস্তুতি, দ্বন্দ্ব এবং দ্বন্দ্বের সমাধানের ঘটনাময় রূপ। মোটকথা এই বৃত্ত এবং দ্বন্দ্বকে যেমন চরিত্রের আচরণ থেকে তেমনি চরিত্রকে দ্বন্দ্ব থেকে পৃথক করা সম্ভব নয়। নাট্য পরিভাষায় যা "এ্যাকশান" (action) নামে প্রচলিত তা' আসলে চরিত্রেরই আচরণ—বিশেষ পরিস্থিতিতে এক বা একাধিক চরিত্রের শারীরিক, মানসিক বা সাত্ত্বিক এবং বাচিক ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়া। দ্বন্দ্ব-পরিস্থিতি-বহির্ভূত চরিত্র যেমন অপ্রয়োজনীয় চরিত্র, তেমনি যে পরিস্থিতি চরিত্রের ইচ্ছা-শক্তির পারস্পরিক ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়া থেকে উদ্ভূত না হয়, তা নাটকীয় পরিস্থিতি নয়।

---

* [লাজোস এগ্‌রি দ্বন্দ্বকে (conflict) মোট চার শ্রেণীতে ভাগ করেছেন :—(১) Static conflict. (২) jumping conflict. (৩) slowly rising conflict. (৪) Foreshadowing conflict. (ক) Static conflict—ব্যাখ্যা করতে যেয়ে তিনি লিখেছেন—"characters who cannot make a decision in a play are responsible for static conflict......" (খ) jumping conflict—বলে তাকে যে "conflict rises jerkily"—যথেষ্ট কারণ বিনাই যেখানে চরিত্রের পরিবর্তন উপস্থাপিত করা হয়। (গ) "slowly rising conflict"—"is the result of a clearcut premise and well-orchestrated three-dimensional characters, among whom unity is strongly established. (ঘ) foreshadowing conflict—হচ্ছে সেই দ্বন্দ্ব যেখানে দ্বন্দ্বের প্রত্যাশাকে উদগ্র করে তোলা হয়। প্রত্যাশাই দর্শকদের ঔৎসুক্যকে জাগিয়ে রাখে এবং আসল দ্বন্দ্ব ঘটে একেবারে শেষ মুহূর্তে। "The Thirty Seconds over Tokyo—চিত্র-নাট্যটি এই দ্বন্দ্বের একটি সুন্দর দৃষ্টান্ত।]

নাটকীয় পরিস্থিতি ও নাটকীয় চরিত্রের এই পরস্পরসাপেক্ষতা বিষয়ে সমালোচককে অবশ্যই অবহিত থাকতে হবে। তাঁকে জানতে হবে, যে চরিত্র নাটকীয় পরিস্থিতির অর্থাৎ দ্বন্দ্বসংশ্লিষ্ট পরিস্থিতির অন্তর্গত নয় এবং যার আচরণে দৃশ্যধর্মিতা—প্রত্যক্ষ ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার ধর্ম—ফুটে উঠেনি, সেই চরিত্রকে নাটকীয় চরিত্র বলা যায় না। চরিত্রের আচরণ—শারীরিক মানসিক এবং বাচনিক যে আচরণই তা হোক—বিচার করবার সময় তাঁকে দেখতে হবে—আচরণগুলি পরিস্থিতি-সম্মত ক্রিয়া বা প্রতিক্রিয়ার পরিধির মধ্যে থাকছে কি থাকছে না। নাট্যসমালোচক প্রত্যেকটি আচরণকেই 'ক্রিয়া' হিসাবে বিচার করবেন সুতরাং "সংলাপ"কেও ক্রিয়া রূপেই দেখবেন। কারণ কোন সংলাপ নাটকীয় হচ্ছে কি হচ্ছে না তা বিচার করবার একমাত্র উপায়, সংলাপটিকে ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়া-বৃত্তের অঙ্গ হিসাবে যাচাই করে দেখা। সংলাপের বাস্তবতা, ঔচিত্য, প্রগতিধর্মিতা প্রভৃতি যে সব ধর্মের কথা বলা হয়ে থাকে—ক্রিয়া প্রতিক্রিয়া তন্ত্রের (action-reaction system) পরিপ্রেক্ষিতে ছাড়া আর কোন ভাবেই ঐ ধর্মগুলিকে বিচার করা সম্ভব নয়। বাস্তব সংলাপ সেই সংলাপই যা বাস্তব-পরিস্থিতির-অন্তর্গত চরিত্রের যথার্থ ক্রিয়া বা প্রতিক্রিয়ার বাচনিক অভিব্যক্তি। সেই সংলাপই প্রগতিধর্মী (progressive) যা নিজে অন্য সংলাপের নৈমিত্তিক (conditioned) হয়েও পরবর্তী সংলাপের নিমিত্ত (conditon) অর্থাৎ যা চরিত্রের বিশেষ মুহূর্তের বাচনিক আচরণ হয়েও সঙ্গে সঙ্গে অন্য বাচনিক প্রতিক্রিয়ার প্রত্যাশা সৃষ্টি করে। সংলাপ পদ্যেই রচিত হোক অথবা গদ্যেই রচিত হোক, সংলাপের বিচার, অন্যান্য উপাদানের বিচারের মতোই, চরিত্রের পারস্পরিক আচরণের নিয়মের দিকে লক্ষ্য রেখেই করতে হবে। বাস্তবিকই সমগ্র একখানি নাটককে, জীবনবৃত্ত হিসাবে দেখতে গেলে, চরিত্রের পারস্পরিক আচরণপরম্পরা বলা যেতে পারে। নাটকের প্রথম পংক্তি থেকে আরম্ভ করে শেষ পংক্তি পর্যন্ত—চরিত্রের পারস্পরিক ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়া পরম্পরা ছাড়া আর কিছুই নয়। এই ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়াপরম্পরাকে অঙ্ক দ্বারা পর্ব-বিভক্তই করা হোক অথবা 'দৃশ্য' দ্বারা এক একটি পর্বকে নানা পর্বাঙ্গে ভাগ করা হোক, নাটকের প্রতিটি পর্বাঙ্গ ও পর্ব ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার 'ইউনিট' দিয়ে তৈরি। প্রতিটি 'ইউনিট' যে পরিমাণে নাটকীয় হবে সেই পরিমাণে একটি পর্বাঙ্গ নাটকীয় হবে এবং প্রতিটি পর্বাঙ্গ যে পরিমাণে নাটকীয় হবে, সেই পরিমাণে প্রতিটি পর্ব নাটকীয় হবে এবং প্রতিটি পর্বের নাটকীয়ত্বের উপরে সমগ্র বৃত্তের নাটকীয়ত্ব নির্ভর করবে। বলাবাহুল্য এই প্রতিটি 'ইউনিট'-এর—বিচার শেষ পর্যন্ত দ্বন্দ্ব, পরিস্থিতি এবং চরিত্রের বিচারের সঙ্গে অবিচ্ছেদ্যভাবে যুক্ত।

এবার নাট্য-সমালোচনার প্রক্রিয়াটিকে এক দুই করে সাজিয়ে দেওয়া যাক।—

(১) মূলভাব বা প্রতিপাদ্য আবিষ্কার করতে হবে, এবং এই প্রসঙ্গেই নাট্যকার যে বিষয়বস্তু নিয়ে নাটকখানি লিখেছেন, জীবন-সমালোচনায় তাঁর স্থান কি, তার নৈতিক বা সামাজিক তাৎপর্য কি, কেন নাট্যকার ঐ বিষয়বস্তু নির্বাচন করলেন এ সব প্রশ্নের অবতারণা করতে হবে এবং উত্তর দেওয়ার চেষ্টা করতে হবে।

(২) মূল ভাবের শরীর হিসাবে বৃত্তটি সার্থক হয়েছে কিনা। বৃত্তের রীতি এবং কাহিনীর সন্ধি-বিকল্পনা ঠিক হয়েছে কি না। এই প্রসঙ্গেই অঙ্ক-বিভাগ এবং অঙ্কান্তর্গত দৃশ্য যদি থাকে, সেই দৃশ্য পরিকল্পনা ঠিক হয়েছে কি না, দৃশ্যে বা অঙ্কে ঘটনাবিন্যাস সমুচিত হয়েছে কি না, ঘটনাবিন্যাস প্রগতিধর্মী (প্রোগ্রেসিভ্) বা দৃষ্টান্তধর্মী (ইলাস্ট্রেটিভ) বা পুনরাবৃত্তিধর্মী (রিপিটিটিভ)—কোন্-ধর্মী হয়েছে, ঘটনার সঙ্গে ঘটনার অন্বয় কতখানি রক্ষিত হয়েছে ঘটনার অগ্রগতির সঙ্গে ঔৎসুক্যের তীব্রতা বৃদ্ধি পেয়েছে কি না—এ সব প্রশ্ন বিচার করতে হবে।

(৩) চরিত্র-বিচার—চরিত্রের সমাবেশ বিচার।
চরিত্রের আচরণ-বিশ্লেষণ।

(৪) দ্বন্দ্বের প্রকৃতি বিচার—

(৫) দ্বন্দ্বের পরিণতি বা অঙ্গীরস বিচার—অঙ্গরস বিচার।

(৬) সংলাপ বিচার।

(৭) গান ও দৃশ্য যোজনা-বিচার।

(৮) উপসংহার।

উপসংহারে, নাট্যতত্ত্ববিদ লাজোস এগরি মহাশয় তাঁর গ্রন্থের শেষে নাটক-বিশ্লেষণ-পদ্ধতির যে ছকটি দিয়েছেন সেই ছকটি আমি উপস্থাপিত করছি।

১। নাটক বিশ্লেষণের প্রথমেই—'premise' নির্ধারণ করতে হবে।

২। দ্বিতীয়তঃ—"pivotal character"—"অর্থাৎ one who takes the lead in any movement or cause"—নিরূপণ করতে হবে।

৩। তৃতীয়তঃ—অন্যান্য চরিত্রের (characters) বিবরণ দিতে হবে।

৪। চতুর্থতঃ—চরিত্রগুলিকে ঠিকভাবে প্রকৃতি ও শক্তি অনুসারে সাজানো হয়েছে কি না অর্থাৎ 'orchestration' ঠিক হয়েছে কি না, বিচার করতে হবে।

৫। পঞ্চমতঃ—"unity of opposites" পরীক্ষা করতে হবে। "unity of opposites" বলতে বুঝায় নায়কের ও প্রতিনায়কের ইচ্ছাশক্তির বৈপরীত্য এবং উভয় শক্তির সমান জোর। "The Real unity of opposites is one in which compromise is impossible."

৬। ষষ্ঠতঃ— "point of attack" বিচার।

Point of attack হচ্ছে—

(ক) when a conflict will lead up to a crisis

(খ) where at least one character has reached a turning point in his llfe.

(গ) a decision which will precipitate conflict অর্থাৎ where something vital is at stake at the very beginning of a play.

(৭) দ্বন্দ্বের প্রকৃতি (Conflict)

(৮) চরিত্রের ক্রম পরিণতি (transition)

(৯) চরিত্রের পরিবর্তন (growth)

(১০) সংকট (crisis)
(১১) চূড়ান্ত পরিণতি (climax)
(১২) সমাধান (Resolution)
(১৩) সংলাপ (Dialogue)

এগুলির এই ছকটি সর্বজন গ্রাহ্য হবে এ কথা জোর করে বলা না গেলেও, এই কথাটি অন্ততঃ বলা চলে যে নাটক সমালোচনায় যে যে বিষয় বিচার্য নাটক বিশ্লেষণেও সেই সেই বিষয়ের দিকে লক্ষ্য রাখতে হবে এবং সমালোচনা ও বিশ্লেষণের মধ্যে মাত্রাগত পার্থক্য ছাড়া আর কোন পার্থক্য নেই। সমালোচনা করতে গেলেই বিশ্লেষণ করতে হয় এবং বিশ্লেষণ করলেই পরোক্ষভাবে সমালোচনাই করা হয়। বিশ্লেষণ যদি হয় নাটকের প্রত্যেকটি উপাদানের বা অঙ্গের পৃথক পৃথক বিচার, সমালোচনা বলা যায়, প্রত্যেকটি অঙ্গের বিচারের সাহায্যে অঙ্গীর মূল্য নিরূপণ।

॥ নির্ঘণ্ট ॥

গ্রন্থে উল্লিখিত গ্রন্থ

(সংক্ষিপ্ত)

অভিনবগুপ্ত : অভিনব ভারতী
ধনঞ্জয় : দশরূপক
রামচন্দ্র ও গুণচন্দ্র : নাট্যদর্পণ
বিশ্বনাথ কবিরাজ : সাহিত্য দর্পণ
শারদাতনয় : ভাব প্রকাশনম্
শিংগভূপাল : নাটক পরিভাষা
রসার্ণব সুধাকর
সাগরনন্দী : নাটকলক্ষণ রত্নকোষ
কেদারনাথ (সম্পাদনা) : কাব্যমালা (৪২ সংখ্যক)
(নির্ণয় সাগর প্রেস)
ভরত : নাট্যশাস্ত্র
Adison : Modern English Drama (1811)
Archer, William : Play-making
Aristotle : Poetics
Anderson, John : Box office
Bradley, A. C. : Oxford Lectures on Poetry
Shakespearian Tragedy (1904)
Baker, George Pierce : Dramatic Technique (1919)
Bergson, Henri : Le Rire (1900)
Burton, Richard : The New American Drama (1913)
বুমারশেই : Essai sur le genre dramatique
serieux (1767) [প্রবন্ধ]
Bourget, Paul : Reflections sur le theatre
Brook, C. F. Tooker : The Tudor Drama
Brooks and Stillman : Understanding Drama
Brisson, Adolphe : Le theatre (1907)
Brown, John Masson : Up stage (1930)
Letters from Green-room Ghosts
(1934)
Broadway in Review (1940)
Seeing Things (1946)
Brunetiere, Ferdinand : Laloi du theatre (1894)
Loi du theatre (1891-92)
Campaspe : A Tragical Comedie (1584)
Capus, Alfred : Le theatre (1912)
Cheney, Sheldon : The New Movement In The
Theatre (1914)
Art Theatre (1925)
Chapillan, Jean : A Summary of Poetic de Drama
Clark, Barret H. : An Hour of American Drama (1930)
A Study of the Modern Drama
(1938)

Crouche, Benidetto : Esthetica
Essence of Esthetic
ক্লেস, আর্থার এডুইন : Play-writing for Profit (1928)
Conrad, Alberti : Nature und Kunst (1890)
Corneille, Piere : Discourse de la utilite et des Parties du
Poemi Dramatic (1660)
Costelvetro, Lodovico : Opera Verai Critici (1927)
Cowley : Of Wit (1656)
D'Aubignac, Francois Hedelin Abbe : La Partique du theatre (The whole Art of the Stage 1684)
d'Aigaliers, Pierrede Landum : Arts Poetics (1598)
Dante : Epistola (1318)
Dent : Epistle
Opera
Didero, Denis : Entretiens sur le feels Naturel (1757)
de La Poesy Dramatique Monseure Drame
Poesy Dramatique e Mansie Grim (1758)
On Dramatic Poetry
Dixon, W. Macneill : Tragedy (1925)
Doumie, Rene : Theatre nouvean (1901)
de Scribe a Ibsen (1893)
Essais sur le Theatre Contemporain (1896)
Dryden : Essay of Dramatic Poesie (1668)
An Essay of Heroic Plays (1672)
Donetus, Alias : De Commedia et Tragedia (প্রবন্ধ)
Egri, Lajos : The Art of Dramatic Writing
Elice-fermore, Una : The Frontiers of Drama (1945)
Elliot. T. S. : Drama and Play
The Function of Criticism (Select Essays)
Evrimond, St. : De La Tragedie anciene et modern (1672)
Fagnet, Elime : Drama ancien, Drama modern (1898)
Propos de theatre (1903-10)
Flecnoe : Discourse (1664)
Flecsner, Illianor : American Play-wrights, 1918-38 (1938)
Filon, Augustine : De Dumas a Rostand (1898)
Fratug,, Gustav : Technique des Dramas (1865)
The Technique of Drama (1890)
France. Anatole : La Vie litteraire (1888-94)

Gallius, Aulus	:	Noctes Atticoe
Goldani, Karlo	:	Il Tijetro Comico (1751)
		Memayars (1787)
Gracine, Laurent	:	eite du Melodrame an Reflectionch su le Musice Dramatic (1772)
Guha, Prafulla Kumar	:	Tragic Relief (1932)
Hamilton, Cleton	:	The Theory of the Theatre
		Principles of Dramatic Criticism
		So You Are Writing A Play (1935)
		Studies In Stage-Craft (1914)
		Problems of the Play-wright (1917)
		Scene on the Stage (1920)
Hamold, Percie	:	But Is It Art? (1927)
		This Atom In the Audience (1940)
Hapgood, Norman	:	The Stage In America 1897-1900 (1901)
Hazlitt. William	:	Lectures on the English Comic Writers (1819)
Henn, T. R.	:	The Harvest of Tragedy
Hobbs	:	Leviathan (1651)
Horace	:	Ars Gramatica
		Ars Poetica
		Art of Poetry
Jesperse, Karl	:	Tragedy Is Not Enough (1953)
Jola, Emile	:	Le Naturalisme au theatre (1881)
		Nos Anteurs dramatiques (1881)
Julien, Jean	:	Le Theatre Vivant. 2 Vols (1892-96)
Kitto, H. D. F.	:	Form And Meaning In Drama (1956)
Lanson, Gustov	:	নাটক ও নাটক বিচার
Larroumet, Gustave	:	Etudes d' histoire et de critique dramatique (1892)
		Nonvelles etudes (1899)
Lawsson, John Howard	:	Theory and Technique of Play-Writing (1936)
Lascelles, Abercrombie	:	The Function of Poetry in Drama (প্রবন্ধ-1912)
Leniaitri, Jules	:	Impressions de theatre. 10 Vols (1888-1898)
Lessing, G. A.	:	Hamburg Dramaturgy
Liutilhac, Eugine	:	Essays
Lucas, F. L.	:	Tragedy (1928)
Ludwig, Liuition	:	The Drama And the Stage (1922)
Ludwig, Otto	:	Shakespeare Studien (1874)
Lope-d-vega, Carpio	:	The New Art of writing Plays In The Age
Mackolom, W. G.	:	Tragedy (1957)
Macgoan, Keneth	:	The theatre of To-morrow (1921)

Mackei, Percie : The Play-house and The Play (1909)
The Civic Theatre (1912)

Maeterlinck, Maurice : La Trageque quotitien (1896)
Le Tresor des humbles (1896)
La Saggesse et la destinee (1898)
Le double Jardui (1904)

Meyorgo, Margaret. G. : A Short History of American Drama (1932)

Minturno : Arte Poetica (1563)

Moore, Keneth : Shakespeare And The Tragic Pattern (1958)

Mendes, Catulle : L'art au theatre 3 Vols. (1897-1900)

Morgan, A. E : Tendencies of Modern English Drama

Moulton, R. G. : The Ancient Classical Drama (1898)

Murrey, Gilbert : The Classical Tragedy In Poetry

Nicoll, Alardyce : World Drama
An Introduction To Dramatic Theory (1923)
The Theory of Drama (1931)
The Theatre And Dramatic Theory (1962)

Nitchze : The Birth of Tragedy

Nigli, Josephine : Pointers on Play-writing (1945)

Nethan, George Jean : Another Book on the theatre (1915)

Price, William. T. : The Technique of the Drama (1892)
The Analysis of Play-construction and Dramatic Principle (1908)
Why Plays Fail? (1912)
The Philosophy of Dramatic Principle and Method

Raffel, D. D. : The Paradox of Tragedy (1960)

Richard, I. A. : Principles of Literary Criticism (1925)

Rimer, Thomas : The Tragedies of the Last Age Considered (1678)

Roe, Kenneth : Write that Play (1939)

Schlegel (শ্লেগেল) : Dramatic Art and Literature
উবের ড্রামেটিশকে কুনস্ট্ উন্ড্ লিটারেটর (1808)

Schaliger, Jullias Caeser : Poetics Libri Septome (1561)
Poetics (1561)

Sebillet, Thomas : Art Poetic (1548)

Shien, Chu Koung : The Psychology of Tragedy (1933)

Sidney, Sir Philip : An Apology for Poetry (1594)
Defence of Poesy (1595)

Smart, J. M. : Tragedy (1922)

Spingern, J. E. : Literary Criticism In Renaissance

Steiner, George : The Death of Tragedy (1961)
Sintio, Giraldi : Discorso sulle Comedie sulle Tragedie (1543)

Tasso, Torquato : Discoursi Dell Arte Poetica
Thompson, Reynolds : The Anatomy of Drama (1946)

Vaughan, C. E. : Types of Tragic Drama (1906)
Voltair : Herode et Meriamne (1725)

Walter, Eugiene : How to Write A Play (1925)
Woodcratch, Joseph : The Tragic Fallacy (1929)
The American Drama Scenes 1918-38 (1939)
Woolcot, Alexander : Shouts And Murmurs (1922)
Enchanted Isles (1924)
Going to Pitches (1928)
Yeats. W. B. : Ideas of Good and Evil

Dictionary of World Literature
The Oxford Companion to Theatre
Poetry Review, and others.